

1.—

# DE L'ÉTAT ACTUEL

DE LA

# MUSIQUE EN ITALIE

Bruxelles. — Typ. ROSSEL, rue de la Montagne, 59.

# DE L'ÉTAT ACTUEL

DE LA

# MUSIQUE EN ITALIE

---

## RAPPORT OFFICIEL

ADRESSÉ

A MONSIEUR LE MINISTRE DE L'INTÉRIEUR DU ROYAUME DE BELGIQUE

PAR

le Chevalier VAN ELEWYCK

Docteur en sciences politiques et administratives
Maître de Chapelle de la Collégiale de Saint-Pierre à Louvain, Membre de la Commission administrative
de l'Académie de musique de cette ville
Secrétaire du Congrès international de musique sacrée de Belgique

PARIS
**Heugel, 2 *bis*, rue Vivienne**

LONDRES, MAYENCE, FRANCFORT
**Schott**

BRUXELLES
**Rossel, Katto, Schott**

MILAN, ROME, NAPLES, FLORENCE
**Maisons Ricordi**

1875

*Louvain, 15 mai 1875.*

*Monsieur le Ministre,*

*Vous m'avez fait l'honneur, connaissant mon projet d'entreprendre un voyage artistique en Italie, de me charger d'une mission spéciale en ce pays. Cette mission consistait dans l'étude de l'organisation des Conservatoires, des Maîtrises de chapelle et, en général, de tous les établissements qui ont pour but l'enseignement musical.*

*J'ai visité tous les Conservatoires, les principales Maîtrises de chapelle et un bon nombre d'écoles privées. Je n'ai pas cru devoir négliger la musique profane, les concerts, les théâtres, les orchestres*

*militaires, les chants populaires, les tendances nouvelles des compositeurs, la critique, en un mot tout ce qui concerne la propagation de l'art.*

*Mon rapport sera le résumé de cette inspection et je le partage en deux parties.*

*Dans la première, je ferai le compte-rendu détaillé des choses intéressantes que j'ai rencontrées ville par ville; dans la seconde, j'exposerai des considérations générales et des conclusions pratiques au point de vue de la Belgique.*

---

# PREMIÈRE PARTIE

# VILLE DE GÊNES

Le Conservatoire de musique de Gênes est, avant tout, un établissement *municipal*. Sa prépondérance n'est pas suffisamment établie pour que, par exemple, le jeune homme qui y aurait terminé ses études de composition se dispensât de fréquenter encore une école italienne plus réputée.

Réorganisé depuis peu de temps, il a pour Directeur un artiste de grande valeur, M. le chevalier Ferrari, auteur de plusieurs partitions profanes et sacrées, compositeur de mérite, homme d'un rare dévouement à l'art.

M. Ferrari s'y est réservé l'enseignement du contrepoint et de la composition. Il serait à désirer qu'il pût y joindre plus tard l'Esthétique générale des Beaux-Arts et l'Histoire de la musique.

L'un des principaux protecteurs du Conservatoire

de Gênes est M. le marquis Joseph Marassi, auquel, du reste, viennent en aide tous ses collègues de la municipalité.

L'enseignement embrasse : les éléments de la musique, le solfége tant parlé que chanté, le chant proprement dit, le piano, l'harmonie, le contrepoint, la composition, tous les instruments à cordes, tous les instruments en bois, y compris le cor anglais, les principaux instruments de cuivre, la langue italienne et la déclamation.

Le principal but de l'établissement est de procurer à la ville le personnel nécessaire aux chœurs et à l'orchestre du théâtre.

Il est placé sous le haut patronage du Syndic de la ville (le Bourgmestre) et sous la surveillance d'une commission choisie au sein du Conseil municipal.

Les matières d'étude sont réglées par le Directeur et il n'est pas loisible aux professeurs de supprimer ou de modifier les méthodes qui ont été adoptées.

Les auteurs du règlement partent du principe que l'éducation musicale d'un élève à Gênes peut se terminer en cinq ans. (Art. 24 du règlement.)

Le solfége est le commencement des études, *tant instrumentales* que vocales.

Pendant tout le temps qu'ils fréquentent les leçons du Conservatoire de Gênes, les élèves sont obligés de se prêter aux exécutions religieuses et profanes indiquées par le Syndic. Il leur est interdit de prendre part à toute autre exécution.

Les professeurs ont obligatoirement, entre eux, des conférences que préside le Directeur, et celui-ci est tenu d'adresser de fréquents rapports à l'administration municipale sur tout ce qui est relatif à l'enseignement.

Chaque année, le 22 novembre, fête de Sainte-Cécile, un grand concert doit être donné, dans lequel les meilleurs élèves ont à fournir la preuve de leurs progrès accomplis.

L'Administration municipale est représentée auprès du Conservatoire par un inspecteur, un censeur et un conservateur de la bibliothèque et du mobilier.

Le Directeur est autorisé à choisir, parmi les élèves, des moniteurs (*maestrini e maestrine*) chargés de suppléer les professeurs de leurs classes respectives. Mais, ajoute le règlement : *Non cessano di essere soggetti alle discipline comune agli altri allievi ed allieve*, ce que je considère comme une bonne précaution disciplinaire.

A la fin de l'année scolaire ont lieu les examens, tant de passage d'une classe dans une autre que de fin d'études.

L'enseignement de la musique religieuse ne fait point l'objet, à Gênes, d'une classe spéciale. Le Conservatoire possède un petit orgue ancien qui, pour l'époque de sa construction et surtout pour l'Italie, n'est pas sans offrir de l'intérêt. En Belgique, il ne suffirait pas à un village de deuxième ordre.

Il y a, en Italie, tellement de diversité sous le rap-

port des livres de plain-chant, qu'à moins d'enseigner le *graduel* et le *vesperal* de la paroisse dans la circonscription de laquelle se trouve le local du Conservatoire, le professeur risque d'expliquer à ses élèves une édition non pratique et partant inutile.

Somme toute, le Conservatoire de Gênes, tel qu'il vient d'être réorganisé, donne de belles espérances pour l'avenir. Je le comparerais volontiers, pour l'importance, à celui de notre ville de Mons, en Belgique, école qui doit à votre administration personnelle, Monsieur le Ministre, un subside moyennant lequel son nouveau directeur, M. Huberti, pourra réaliser des progrès.

La gloire de l'établissement génois, c'est son antique et admirable salle de concert. Au point de vue de la beauté architecturale et de l'acoustique, nulle ville d'Italie ne possède une salle qui en approche. Elle fut construite autrefois par les pères Oratoriens, ce qui est tout dire.

Quel est le musicien au courant de l'histoire, qui ne sache ce que S. Philippe de Néri et ses disciples ont fait, dans toute l'Italie, pour la propagation de la bonne musique? C'est pour eux qu'Animuccia, Palestrina et tant d'autres compositeurs de génie ont spécialement écrit. C'est chez eux qu'est né l'*Oratorio*, l'épopée musicale, la forme la plus élevée de l'art.

Aussi, Monsieur le Ministre, quand on se rappelle que l'Église catholique, de l'aveu même de ceux qui ne croient pas à ses dogmes, a été de tout temps la mère

nourricière des beaux-arts, on se demande, en entrant dans la salle des Oratoriens de Gênes, comment il a pu venir, de nos jours, à l'esprit d'hommes sérieux, de réclamer la proscription de la musique de nos temples! A entendre ces écrivains, il ne nous resterait plus qu'à faire un auto-da-fé de milliers de chefs-d'œuvre. Ils ne savent pas que l'unité diatonique en musique est absolument la même chose que la monochromie en peinture. Que diraient-ils s'il fallait enlever de nos basiliques les toiles de Michel-Ange, de Raphaël, de Rubens et de Fra Angelico lui-même! Car Fra Angelico était polychromiste comme tous les peintres, et il n'existe pas d'église au monde où, seuls, les tableaux en grisaille aient été admis.

Du reste, dans les rares diocèses où ces demandes ont été faites, il se trouve que là précisément le plain-chant et le jeu de l'orgue laissent, comme exécution, le plus à désirer. D'où il résulte qu'après avoir tenté de supprimer toute musique pluritonique et tout orchestre, on n'avait rien de présentable à mettre à la place.

Je supplierai toujours les catholiques de ne pas oublier que l'homme qui, dans les temps modernes, a le plus fait pour la musique sacrée, qui a appelé à lui les plus grands compositeurs, qui a organisé ces séances sacrées dans lesquelles est né l'*Oratorio,* saint Philippe de Néri, a été élevé par les Souverains Pontifes aux honneurs de la canonisation!

J'ajoute à mon rapport, Monsieur le Ministre (Annexe nº 1), le règlement du Conservatoire municipal

de Gênes. Ce règlement a subi récemment de petites modifications de détail. J'aurai l'honneur de vous faire parvenir ultérieurement les pièces supplémentaires.

Il m'a paru inutile de faire une visite de toutes les classes du Conservatoire. L'enseignement de Gênes n'est, jusqu'à cette heure, que la reproduction, sur une moindre échelle, de celui adopté dans les grandes écoles dont j'aurai à m'occuper plus loin.

Les maîtrises de chapelle ne présentent rien de bien intéressant en cette ville. On exécute, mais exceptionnellement, de la musique orchestrale dans certaines églises. Tout, dans ces cas, dépend du choix des morceaux et des intentions plus ou moins pieuses des organisateurs. Sous ce rapport, il en est de Gênes comme de toutes les villes où la musique sacrée n'est pas l'objet d'études spéciales.

Au grand théâtre de Gênes, le personnel des musiciens, tant choristes qu'instrumentistes, est considérable. Comme dans presque toutes les scènes d'Italie, le chef d'orchestre se trouve placé derrière sa phalange musicale, contre les premières stalles.

Je ne puis admettre les dispositions en usage à Carlo-Felice pour la division des masses orchestrales. Les contrebasses, notamment, entravent le coup d'œil du public, sans profit aucun pour la sonorité. Les cuivres sont dominés par un saxo-tuba qui écrase tous les effets. Au reste, je l'ai remarqué partout en Italie, les cuivres manquent le plus souvent du timbre voulu, pour le rôle respectif de chacun d'eux. La facture me paraît être

plus arriérée qu'en France, en Belgique et en Allemagne.

Mais je dois dire, à l'honneur du théâtre royal de Gênes, que sur nulle scène en Italie je n'ai rencontré des choristes plus consciencieux dans l'interprétation de leur rôle, chantant avec plus d'intelligence et d'expression.

L'orchestre dans son ensemble n'offre rien de remarquable, comme nuances, comme aplomb. La direction néanmoins est nette et assez vigoureuse. Je crois inutile de parler des chefs de rôles, tant hommes que femmes, parce que des artistes engagés en représentation, ne déterminent nullement, quel que soit leur talent, la valeur musicale de la localité où ils sont de passage.

Gênes, pas plus qu'aucune autre ville d'Italie, ne possède de Société chorale, dans le genre de celles qui sont si nombreuses et si florissantes en Belgique.

---

# VILLE DE BOLOGNE

Si, grâce aux relations qu'a bien voulu me créer, à Gênes, M. le chevalier Gaetano Cabella, consul général de S. M. le roi des Belges, il m'a été facile de me faire une idée générale du mouvement artistique en cette ville, j'ai éprouvé plus de difficultés pour Bologne, où la Belgique n'est représentée par aucun agent politique ni commercial.

Bologne, cependant, a de grandes affinités sympathiques avec plusieurs villes belges. Sa célèbre Université la signale à l'attention des savants de nos quatre cités académiques. Elle n'est pas seulement un centre scientifique, mais son Lycée musical, dont la réputation est européenne, son antique Académie philharmonique, sont bien dignes de lui créer des relations avec nos professeurs de Conservatoires, nos compositeurs et nos critiques musicaux. Enfin, l'institution belge du collége Jacobs, fondation nationale presque trois fois séculaire

et qui est encore aujourd'hui en pleine prospérité, la rattache directement à la population bruxelloise et même à celles de tout le Brabant. Ces considérations me font dire, Monsieur le Ministre, qu'un consulat belge, créé à Bologne, rendrait de vrais services à notre pays.

Je dois des remercîments à don Luigi Zarri, directeur du Collége de Bologne, à M. Beeckman, élève de cette pédagogie, et à tous les condisciples de celui-ci, pour avoir bien voulu me prêter leur aide dans l'accomplissement de ma mission.

Avant de parler du Conservatoire et de l'Académie philharmonique, tels que ces établissements existent maintenant, je crois utile de résumer quelques points historiques sur l'art musical à Bologne.

## I

Jusqu'à une époque toute récente, Bologne était soumise au gouvernement direct des papes, et les Souverains Pontifes se sont toujours plu à y développer le goût de la musique sérieuse.

Le premier document historique certain, sur la musique à Bologne, date du milieu du XV^e^ siècle. Par bref apostolique du 25 juillet 1450, le pape Nicolas V, qui affectionnait spécialement la ville, dota son université d'une chaire de musique. Cette chaire fut occupée, dans ce siècle, par un Espagnol, Bartolomeo Ramis

Pareia. Ramis fit école, mais son enseignement fut attaqué et une grande polémique en résulta. Giovanni Spataro, le premier que l'on cite comme directeur de la musique à San Petronio (1512), prit part à ces luttes, et peu à peu naquit une *scuola musicale* qui eut bientôt de la réputation.

Je ne ferai qu'indiquer les discussions survenues entre Burzio de Parme et Gaffurio de Lodi, également sur les théories de Ramis. Elles sont expliquées dans un remarquable discours prononcé par M. le chevalier Gaetano Gaspari, professeur d'histoire musicale au Lycée de Bologne. Le travail de M. Gaspari a paru, il y a quelques années, dans la *Gazetta musicale di Milano*. Je lui emprunte plusieurs des renseignements qui vont suivre.

Le XVI[e] siècle fut brillant pour la musique à Bologne. Il est certain que nos grands maîtres flamands, tant de cette époque que du siècle précédent, y furent connus.

Bientôt après, les principes nouveaux de Claudio Monteverde, le compositeur célèbre qui, par l'emploi direct des accords de mutation, renversait l'unité diatonique, donnait naissance à la pluritonie et, par elle, à l'accent passionné et à la musique de théâtre, furent vivement combattus par le docte chanoine Giammaria Artusi, de Bologne.

Je pense ne pas me tromper en affirmant que le chanoine Artusi fut la cause première de la réputation d'école classique rigoriste que Bologne conserva pendant trois siècles.

Dès 1593, parut en cette ville un autre grand musicologue, le chevalier Ercole Bottrigari, dont les ouvrages sur l'antique musique des Grecs sont des plus intéressants pour l'époque. Bottrigari jouit de la plus juste renommée dans la première moitié du XVII$^{e}$ siècle.

De la même époque datent aussi les Académies *De' Floridi*, *De' Filomusi*, *De' Filaschisi*, et enfin celle *De' Filarmonici* (1666) dont j'aurai à parler spécialement plus loin (1).

La *Filomusa* fut fondée (1622) par le maître de chapelle de San Petronio, Girolamo Giacobbi, dont Banchieri écrivait que sa maison était le paradis terrestre, tellement les exécutions symphoniques et chorales s'y faisaient avec goût, zèle et talent.

Dans le remarquable discours de M. Gaspari se trouvent des détails du plus vif intérêt sur le rang musical que Bologne occupait en ce temps.

Giacobbi prit une part considérable au mouvement dramatique, dont les premiers pas étaient faits. Les *Filomusi* et les *Filaschisi* se fusionnèrent avec les *Filarmonici*.

L'arrivée d'un étranger, Maurizio Cazzati, à la direction de la maîtrise de San Petronio, donna lieu à de nouvelles polémiques, mais la nomination de Paolo Colonna (1674) calma les haines. Bologne eut un maître

(1) A ces Académies de musique et de beaux-arts, il convient d'ajouter celles *Degli Armonici uniti*, *De' Concordi* et *La Polinniaca*, fondées un siècle plus tard.

de plus, et d'une valeur telle que Corelli fut heureux de recevoir ses leçons et ses conseils.

Les mérites de l'école bolonaise au XVII^e siècle sont encore établis par les œuvres imprimées que nous en possédons. Il suffira de rappeler les noms des éditeurs Rossi, Rebaldini, Monti, Pisarri, Caldani, Silvani, Micheletti, Fagnani et Peri. Ce qui est remarquable c'est que Bologne reste toujours, comme au siècle précédent, la ville classique par excellence, la plus ardente promotrice du contrepoint ecclésiastique, l'ennemie des progrès aventureux, même en matière de musique profane.

Nous voici au XVIII^e siècle. Faut-il citer le père Martini, Giacomo Antonio Perti, le père Mattei, maître de Rossini et de Donizetti, Morlacchi et le savant Pilotti? Il n'est pas de musicologue qui ne connaisse les noms de ces maîtres et qui ne proclame le Padre Martini la plus brillante figure de la science musicale au milieu de ses contemporains. Pendant près de cinquante ans, Bologne a vu accourir à l'enseignement de ce religieux les plus illustres musiciens du monde. Mozart a subi ses épreuves devant lui; Gregorio Ballabene et cent autres lui doivent la consécration de leur talent et de leur savoir. Sa bibliothèque, au couvent des Mineurs Conventuels, était célèbre partout et, hâtons-nous de le dire, elle n'a pas été dispersée. Bologne la possède encore. On peut affirmer que l'école de l'auteur du *Saggio fondamentale pratico di contrappunto* et de la *Storia della Musica* a été la forteresse inexpugnable du

contrepoint ecclésiastique et que, grâce à elle, cette branche si importante de notre art a été continuée jusqu'à nos jours. Car aujourd'hui encore les principes du père Martini et de ses élèves Pilotti et le père Mattei, sont classiques à Bologne et forment la base de l'exposition théorique.

Bologne a été, de tout temps aussi, la ville des maîtres pratiques de l'art. De même que Guido Reni, el Francia et les Carrache enseignaient dans leurs maisons et initiaient, peu à peu, leurs élèves aux secrets de leur pinceau, de même les compositeurs bolonais appelaient les jeunes musiciens chez eux, les faisaient s'essayer dans de petits morceaux pour leur chapelle et les chargeaient de compléter les parties les moins importantes de leurs propres partitions. Rien n'égale la valeur de cette méthode *concrète*. Rossini lui-même m'a fait l'honneur de me dire un jour, à Passy, qu'il lui attribuait la grande rapidité de ses premiers pas dans l'art d'écrire.

J'ai déjà dit qu'au XVII^e siècle, les systèmes de composition théâtrale n'ont jamais été perdus de vue à Bologne. Il en fut de même au XVIII^e. Le père Martini fut maintes fois consulté dans la célèbre lutte des Gluckistes et des Piccinnistes, sous le règne de Louis XVI, à Paris. Avec sa sagesse habituelle il trouva, après mûr examen, qu'il y avait du bon dans les deux écoles, et la vérité était pour lui : la postérité lui a donné raison. Gluck, du reste, faisait grand cas de Bologne. Il mit en musique,

pour le théâtre de cette ville, *Il Trionfo di Clelia* (1).

Faut-il s'étonner, Monsieur le Ministre, après les détails très-courts dans lesquels je suis entré sur l'histoire de la musique à Bologne, que cette ville possède une des plus belles bibliothèques du monde? Sous le rapport de la quantité et de la qualité des ouvrages, de théorie surtout, elle n'a sa rivale dans aucun pays. A une époque très-rapprochée de nous, son savant archiviste, M. Gaspari, a encore considérablement augmenté ses précieuses collections.

C'est évidemment par Bologne que nos lauréats belges du prix de Rome doivent commencer leur pérégrination artistique en Italie.

## II

Le Conservatoire (*Liceo musicale*) a subi une grande transformation en 1804. Il s'est appelé *Liceo Filarmonico* depuis 1805, puis *Liceo Rossini*, enfin *Liceo Comunale*. Rossini y fit ses études sous le P. Mattei et plus tard (de 1839 à 1848), il en fut le Directeur honoraire (2).

(1) Les grands compositeurs de l'époque actuelle soumettraient-ils aujourd'hui encore, avec la même confiance, leurs nouvelles partitions au jugement du public bolonais? J'en doute. La manière dont j'ai entendu interpréter, en janvier dernier, un opéra de Bellini au théâtre Brunetti, ne me porterait guère à le croire.

(2) Dans son testament Rossini laisse, par dérision, à la ville de Bologne, une somme de cent francs pour l'hospice des pauvres et une autre, également

Le lycée se trouve actuellement sous le régime du règlement promulgué par l'administration municipale en 1860. Il ne constitue pas, à proprement dire, un Conservatoire royal, d'où résulte que son organisation n'a pas dû être approuvée par l'État.

Son but est l'enseignement gratuit de la musique, qui y est divisé en 18 classes distinctes. Tous les instruments, les cuivres, les bois, les cordes, le piano (sauf l'orgue), le solfége, le chant, le chant choral, l'harmonie, le contrepoint, la composition, l'analyse des partitions tant anciennes que modernes, enfin l'histoire et la philosophie de l'art, tel est le programme détaillé des études musicales à Bologne.

La direction est confiée, soit à un seul artiste, soit, comme c'est le cas actuellement, à un conseil de trois professeurs, présidés par l'assesseur désigné par la Junte communale.

L'étude du contrepoint comporte six années au moins. Pendant les deux dernières années les élèves ont l'obligation de suivre les cours d'histoire et d'analyse musicale.

L'école de chant choral (dont le cours dure trois années) n'a d'autre but que de préparer les jeunes gens des deux sexes au chant d'ensemble du théâtre. En conséquence, les chœurs de musique religieuse ou ceux des sociétés d'amateurs pour les concerts profanes, dans le

de cent francs, à l'établissement *Della Vita*. Il avait quitté Bologne en 1848, à cause des avanies que les révolutionnaires lui y avaient faites, parce qu'ils le savaient être partisan de Pie IX, en l'honneur de qui il avait écrit une composition.

genre de celles que notre Belgique possède en si grand nombre, sont perdus de vue au Conservatoire de Bologne.

L'élève qui veut obtenir le diplôme de maître de composition (*Maestro*) doit prouver, dans son examen final, qu'il connaît le plain-chant, le contrepoint d'église, les différentes formes de style lié pour l'orgue; mais ces branches ne sont pas enseignées au Lycée. Un ecclésiastique, du nom de Don Francesco Grechi, *mansionario di San Petronio ed Academico filarmonico*, est l'auteur d'un traité de plain-chant que consultent les élèves de la classe de composition et dont on suit les principes au grand séminaire de Bologne. J'ai examiné cet ouvrage. Il me paraît écrit uniquement au point de vue pratique et peut avoir son utilité pour le diocèse de Bologne.

Le nombre des élèves n'est pas illimité dans les classes. De même qu'au Conservatoire royal de Florence, il y a des examens d'admission au cours, de confirmation d'admission (*conferma*), de passage d'une classe inférieure à une classe supérieure, et enfin de *Maestria* dans la branche que l'étudiant a spécialement cultivée.

Les délibérations et les votes du jury pour les examens finaux s'établissent par un certain nombre de points, réglementairement déterminé par matière d'étude.

Le Conservatoire tend à réaliser, autant que possible, l'unité et la systématisation dans les méthodes. Celles-ci sont adoptées après une discussion approfondie au sein de la réunion académique des professeurs. Le maître

de la classe inférieure est complétement assujetti à celui de la classe supérieure. De même, le *Maestrino* (chef de file dans une classe) est subordonné à son professeur et n'a, sur ses condisciples, que l'autorité qu'on lui délègue momentanément.

Il y a des exercices d'ensemble pour les instruments à cordes et des exercices à grand orchestre, où les élèves compositeurs sont appelés à produire leurs essais.

Le nombre total des élèves du Conservatoire de Bologne est actuellement d'environ 150. Ils sont tous externes.

Voici les noms des membres du corps enseignant :

*Contrepoint et composition :* M. ALESSANDRO BUSI.
*Harmonie théorique et pratique :* M. FEDERICO PARISINI.
*Chant perfectionné :* M. FEDERICO DALLARI.
*Solfége :* M. ALESSANDRO TROMBETTI.
*Chant choral :* M. ALESSANDRO MORESCHI.
*Ecole primaire de piano :* M. GUSTAVO TOFANO.
*Deuxième école de piano :* M. GIOVANNI POPPI.
*Ecole de violon et d'alto :* M. CARLO VERARDI.
*Ecole de violoncelle :* M. FRANCESCO SERATO.
*Ecole de contrebasse :* M. EUSTACCHIO PINETTI.
*Ecole de flûte :* M. FILIPPO SAVINI.
*Hautbois et cor anglais :* M. RAFFAELE PARMA.
*Clarinette :* M. FRANC. G. BIANCANI.
*Basson :* M. NAZZARENO GATTI.
*Cor, trompette et trombone :* M. ENRICO CRISTANI.
*Bibliothécaire et professeur d'histoire :* M. LE CHEV. GAETANO GASPARI.

L'absence de consul belge à Bologne m'a mis dans l'impossibilité, Monsieur le Ministre, de solliciter une présentation officielle à MM. les Membres du corps enseignant. Je ne doute pas, du reste, que je n'y eusse reçu un accueil bienveillant. Mais la certitude où j'étais que je devais visiter bientôt des établissements plus importants et dont l'influence est déterminante sur le mouvement musical actuel en Italie, m'a décidé à ne pas recourir à l'obligeance de la commission directrice. L'un des professeurs de Bologne est un musicien européen. C'est **M.** le chevalier Gaetano Gaspari. Je n'ai pas l'honneur de le connaître personnellement, mais je possède ses compositions et ses publications scientifiques, et j'aurai l'occasion, dans le courant de ce rapport, de revenir sur cet artiste éminent.

## III

Bologne possède aussi une *Académie philharmonique*, véritable société savante dont l'histoire mériterait de faire l'objet d'un travail spécial. Elle date de 1666, selon d'autres de 1668, et a pour principal fondateur un noble bolonais, Vincenzo Maria Carati.

Elle jouit, aujourd'hui encore, des prérogatives de la personnalité civile.

Les académiciens sont divisés en deux classes : les *Numerari* et les *Onorari*. A cette dernière sont associés les savants et les compositeurs illustres de l'étranger.

L'artiste qui désire obtenir le grade de *Maestro compositore numerario* doit fournir une fugue à cinq parties réelles, écrite sur un thème désigné par le sort, un motet religieux composé sur une base de plain-chant développée en quatre parties d'imitation et, enfin, une composition dans le style fleuri avec accompagnement d'orchestre. Les conditions sont moins difficiles à remplir pour celui qui aspire à devenir *Maestro compositore onorario*. Il suffit de présenter une fugue à cinq parties réelles et de communiquer deux partitions, l'une purement symphonique et l'autre pour voix avec accompagnement d'orchestre. Il faut, en plus, une déclaration d'un maître connu de l'Académie, certifiant que les œuvres sont bien réellement composées par l'aspirant au grade d'académicien honoraire.

L'Académie, en sa qualité de personne civile, a à sa tête : un Représentant du Fondateur, un Président, un Vice-Président, un Directeur ecclésiastique, deux Conservateurs, trois Conseillers pour les affaires d'art et deux pour les affaires d'administration, trois Avocats consultants, un Secrétaire, un Sous-Secrétaire, un Caissier, un Archiviste, un Économe, un Contrôleur, un Notaire, un Procureur, un Médecin et un Chirurgien ! On le voit, cette Académie constitue une véritable famille de musiciens, groupés par les liens de la plus intime confraternité.

Indépendamment des séances littéraires et musicologiques qu'elle tient, elle organise des exercices publics

pour l'interprétation des œuvres composées par les académiciens ou pour eux.

En exécution du testament de son fondateur, la fête de saint Antoine de Padoue doit être solennisée par une messe et des vêpres en musique. Les membres ont entre eux une association pieuse pour les services religieux en cas de mort. Ils ont aussi une caisse de prévoyance en faveur de ceux qui pourraient se trouver dans la nécessité d'y recourir.

L'*Académie philharmonique* de Bologne jouit d'une réputation européenne. Elle a rendu d'incontestables services à la propagation de notre art. Les plus grands artistes comme les plus savants musicologues se sont toujours trouvés honorés d'en faire partie. Elle a eu ses vicissitudes et ses tiraillements. Ses polémiques avec le *Liceo comunale* sont connues en Italie, mais des querelles de ce genre sont inévitables dans une ville où la rivalité n'existe qu'entre deux établissements. Du reste, en supprimant les points d'aigreur personnelle qui s'y sont souvent trouvés mêlés, on peut dire de cette lutte que du choc des intelligences est souvent née la lumière.

Voici, Monsieur le Ministre, les noms des dignitaires actuels de l'Académie :

*Représentant du Fondateur :* Le comte commandeur GAETANO ZUCCHINI.

*Président :* le maestro dottor FILIPPO BRUNETTI.

*Vice-Président :* le maestro FILIPPO VANDUZZI.

*Directeur ecclésiastique :* le docteur don VINCENZO NATALI.

*Conservateurs :* MM. les professeurs LIVERANI et PARISINI.

*Consulteurs :* MM. SASSOLI, avocat STAGNI, avocat MAZZONI.

*Conseillers d'art :* Le maestro professeur chevalier GAETANO GASPARI, le maestro RONCAGLI, le maestro professeur BUSI.

*Conseillers d'administration :* le professeur VERARDI et le professeur PARMA.

*Secrétaire :* l'avocat C. MAZZONI.

*Sous-Secrétaire :* le professeur TROMBETTI.

*Dépositaires :* MM. FERRI frères.

*Archiviste :* le docteur FRATTI.

*Économe :* M. LORENZO RIGHETTI.

*Caissier :* M. E. MONTI.

*Notaire :* Le docteur STAGNI.

*Procureur :* l'avocat AMBROSINI.

*Médecin :* le docteur BENETTI.

*Chirurgien :* le professeur PEDRAZZI.

*Revisori :* les professeurs CRISTANI et BIANCANI.

*Examinateurs pour les récipiendaires du grade de maestro compositore :* les professeurs FABRI et PARISINI, maestri.

*Censori pour les chanteurs :* MM. GAMBERINI et FERLOTTI, maestri.

*Censori pour le piano, l'orgue et tous les instruments* da tocco : MM. GOLINELLI et CORTICELLI, maestri, plus une vacature.

*Censori pour les instruments à cordes :* les professeurs VERARDI et PARISINI.

*Censori pour les instruments à vent :* les professeurs LIVERANI et CRISTANI.

*Procutore del suffragio :* le docteur NATALI.

*Deputati del suffragio :* MM. CAPANNA et MONTI.

*Visiteurs des malades :* MM. MONTI et MATTEUZZI.

*Deputati pei sussidi :* Vacature.

Je joins à mon rapport, Monsieur le Ministre, aux

Annexes nos 2 et 3, le règlement du Conservatoire de Bologne et les Statuts de l'Académie philharmonique.

## IV

La basilique de San Petronio à Bologne possède une maîtrise de chapelle remarquable, dont le directeur est M. le chevalier Gaetano Gaspari. Cet artiste n'est pas seulement archéologue, bibliophile, esthéticien, mais il est aussi bon compositeur. Son *Miserere* à cinq voix, écrit en 1846, est connu de toute l'Europe musicale. Je l'ai fait exécuter plusieurs fois avec grand succès à Louvain. M. Fétis père dit de cette œuvre qu'elle réduisit les envieux au silence. M. Gaspari est membre de l'Institut de France et d'une foule d'académies de beaux-arts.

Voici les proportions vocales et instrumentales de la maîtrise de San Petronio : 1 organiste, 15 chanteurs (ténors et basses), 11 violons (6 premiers, 5 seconds), 2 altos, 2 violoncelles, 4 contrebasses, 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 2 cors, 1 trompette et 1 trombone. Ce sont à peu près les proportions des maîtrises de Bavière et de la Basse-Autriche. Ce sont aussi celles de plusieurs villes flamandes de Belgique. Les membres de la maîtrise reçoivent des appointements mensuels et ont droit à une pension de la part de la Fabrique.

Je n'ai qu'un reproche à adresser à cette organisation,

c'est qu'elle perd de vue l'éducation des enfants. Sans l'emploi d'enfants dans une maîtrise, il est impossible de créer des traditions.

Perti, Mattei, Pilotti ont été maîtres de chapelle de San Petronio, et, nous l'avons vu plus haut, Bologne a toujours eu, pendant les siècles précédents, des artistes de valeur à la tête de sa maîtrise.

Cette ville possède, à l'heure qu'il est, plusieurs compositeurs très-remarquables en matière de musique sacrée. Ce sont des amateurs, mais ils portent à l'art le dévouement et l'intelligence des meilleurs musiciens de profession.

Je citerai, sans avoir l'honneur de les connaître :

M. ARIA, auteur du *Dies iræ* chanté à Bologne lors des funérailles de Rossini;

M. ALBINI, auteur de la musique qui fut exécutée à l'occasion du centenaire de saint Thomas. M. Albini a écrit aussi plusieurs opéras ;

M. TABELLINI, actuellement directeur à Sinigaglia, auteur d'une des messes du *Triduum* en l'honneur de S. Thomas;

Enfin, M. TADOLINI, qui fut autrefois directeur du théâtre italien de Paris, né également à Bologne. Sa famille possède encore de lui un *Ave Maria* manuscrit, pour voix et grand orchestre, qu'on m'a dit être d'une certaine valeur.

# VILLE DE FLORENCE

Si Bologne a le droit d'être fière de ses précieuses collections d'ouvrages de théorie et d'historiographie par lesquelles, je le répète, elle occupe le premier rang en Italie, la ville de Florence, qui n'est pas dépourvue non plus de raretés en fait d'impressions musicologiques, tient une place des plus distinguées sous le rapport de la propagation proprement dite. Ici, c'est plutôt le côté pratique, celui de l'exécution musicale, qu'on doit considérer.

Capitale d'un ancien duché qui fut pendant des siècles le berceau des beaux-arts, redevenue pour un moment, dans des circonstances récentes, la première ville officielle de l'Italie, Florence, quelles que soient ses vicissitudes politiques, restera toujours, par le bon goût de ses habitants, par la valeur de ses écoles, par l'affluence des étrangers notables qui l'affectionnent, le Paris de

l'Italie, la cité dont les arrêts font autorité en matière d'esthétique.

J'ai spécialement étudié, en cette ville, son Institut Royal, qui est à la fois un Conservatoire et une Académie, l'enseignement du chant dans les écoles primaires et moyennes, le chant d'ensemble pour voix d'hommes, la musique dite de chambre, la musique symphonique et la haute composition dramatique.

## I

Il R. Istituto musicale fiorentino a pour but l'enseignement de l'art musical sous toutes ses formes, tant au point de vue pratique, par les cours nombreux qui sont donnés dans son Conservatoire, qu'au point de vue de la théorie, par l'étude des questions scientifiques qu'aborde et élucide la section académique. Il n'est pas de progrès préconisé pour l'une ou l'autre des branches de la musique que l'Académie de Florence n'examine à fond et ne cherche à propager dès qu'elle en a reconnu la valeur.

L'*Istituto*, hâtons-nous de le dire, cherche moins à produire des virtuoses et des savants hors ligne qu'à élever lentement, mais sérieusement, le niveau général de l'art. Le règlement organique insiste sur ce point.

L'enseignement est gratuit. L'établissement, à la différence de ceux dont nous avons parlé jusqu'à cette heure, a toutes les prérogatives d'un Conservatoire

royal, et se trouve ainsi placé sous le contrôle direct et permanent du gouvernement.

Quelques renseignements très brefs sur son histoire ne seront pas dépourvus d'intérêt.

Vers l'année 1811, pendant la domination française en Toscane, on créa à Florence des écoles municipales de musique. En 1814, à la restauration du gouvernement grand-ducal, les subsides accordés à ces écoles furent supprimés, et on agrégea administrativement celles-ci à l'Académie des beaux-arts. Certaines d'entre elles, grâce au zèle et à la valeur de leurs professeurs respectifs (par exemple du célèbre violoniste Ferdinando Giorgetti), produisirent d'excellents élèves.

En 1849, un décret grand-ducal réunit toutes ces classes en un Conservatoire, à la tête duquel fut placé Giovanni Pacini. Toutefois, les troubles politiques empêchèrent d'organiser l'établissement, et dès 1859 il fut pour ainsi dire supprimé.

En 1860, on le reconstitua sous l'approbation supérieure du baron Ricasoli, et le règlement fut sanctionné, en 1861, par le roi Victor-Emmanuel. Plusieurs artistes, précédemment attachés à l'ancienne chapelle grand-ducale, furent appelés à faire partie du corps enseignant. Dès 1862, on ouvrit le Conservatoire au public et, depuis cette époque jusqu'à nos jours, environ quatre mille élèves ont fréquenté ses cours. On peut dire que peu de Conservatoires en Europe ont parcouru en aussi peu de temps une si brillante carrière.

Le nombre des classes, tel qu'il est fixé par un décret

royal de 1868, est de 27. Toutes les nominations professorales sont faites, ou, au moins, ratifiées par le gouvernement, lequel se réserve aussi l'application des hautes mesures disciplinaires.

J'ai visité, Monsieur le Ministre, la plupart des cours de cet établissement. Je vais entrer dans quelques détails sur l'enseignement.

Outre la classe de lecture musicale proprement dite, il y a une classe de solfége pour les instrumentistes, et une autre pour ceux qui se destinent au chant. Nos petites villes de province, en Belgique, feraient bien d'adopter pour leurs écoles cette division.

Les classes de piano sont nombreuses. En général elles sont bien données. On pourrait demander peut-être que, pour ces cours, les instruments fussent de meilleure qualité, ce qui faciliterait aux professeurs l'enseignement de la musique classique. Il est si nécessaire dans le style d'imitation de faire ressortir les diverses parties réelles de la partition. Ce n'est, à Florence, ni de la faute du maître ni de celle de l'élève si, pour les détails d'interprétation, le piano ne répond pas au jeu de l'exécutant.

L'accompagnement sur la basse chiffrée et la lecture des grandes partitions comportent cinq années de travail. C'est peut-être un peu long pour une branche spéciale que les élèves, en général, n'ont pas à approfondir isolément. Il est bien rare, en effet, qu'on n'y joigne pas l'étude de la composition proprement dite et celle de l'orgue.

L'école d'harmonie et de contrepoint compte trois années pour l'harmonie et deux années pour le contrepoint. Total, pour le cours entier : cinq ans.

Le cours de contrepoint fugué, de fugue proprement dite et de haute composition se donne en cinq années, savoir : une année pour le contrepoint fugué, deux pour le canon et la grande fugue, et deux pour la composition. Les récipiendaires de ce cours ont à étudier l'histoire et la littérature italienne, la littérature française ; ils *doivent savoir assez de latin pour ne commettre aucune erreur dans la prosodie des textes liturgiques.* Il leur est strictement enjoint de fréquenter, de même que les élèves de basse-continue, d'orgue et d'harmonie, la classe d'esthétique et celle de l'histoire spéciale de l'art musical. Ces derniers cours se donnent en deux ans. Enfin, les mêmes récipiendaires ont encore à suivre les classes de chant, de déclamation lyrique, celles de perfectionnement des instruments et notamment du violon.

Personne ne méconnaîtra, Monsieur le Ministre, que l'ensemble de ces prescriptions ne soit excellent pour préparer les jeunes auteurs à la grande carrière qu'ils sont appelés à parcourir. Sous ce rapport l'*Istituto fiorentino* a développé le système que pratiquent, également, les Conservatoires de Naples et de Milan. A la vérité, depuis le petit nombre d'années qu'il existe, il n'a pas encore pu produire un chiffre important de compositeurs, mais ce qui est indubitable, c'est qu'il a trouvé les meilleurs moyens de former des

artistes sérieux. Le *Maestro* diplômé de Florence possède nécessairement une instruction générale, solide, développée, et l'horizon de ses idées ne peut manquer d'en devenir plus large. — Je ne saurais assez applaudir à ce système.

L'école d'orgue suppose cinq années de fréquentation. L'élève que j'ai entendu jouer des préludes, d'un goût classique très-correct et composés par le commandeur Casamorata, Président de l'*Istituto*, me fait concevoir la meilleure opinion de cet enseignement. Il est seulement à regretter que l'orgue soit incomplet : il manque d'une couple de claviers.

Le Conservatoire de Florence est appelé à rendre les plus grands services sous le rapport de l'art religieux. C'est à lui de réagir contre le style à la mode en Toscane et qui, là comme dans toute l'Italie, est la source de déplorables abus au point de vue du culte.

Le cours de harpe comporte sept ans d'études, ce qui me paraît un peu long.

Les classes de chant se donnent en six ans, mais, avec les classes de perfectionnement, qui sont de trois ans, elles constituent un ensemble de neuf années. Les élèves qui ont chanté pour moi, sans être supérieurs à ceux de nos Conservatoires royaux de Bruxelles et de Liége, m'ont paru plus forts que ceux de Naples, mais inférieurs à ceux de Milan. Il est bon d'ajouter qu'une comparaison comme celle que je viens de faire, n'est pas absolue et ne peut se prendre comme criterium de la valeur intrinsèque des cours.

Le côté rhythmique dans l'expression du chant, les roulades et les mille formes de l'ornementation qui, dans tous les temps, ont donné aux Italiens une supériorité marquée sur les chanteurs des autres pays, me semblent moins pris en considération qu'autrefois. On attache plus d'importance maintenant à la pose et au développement de la note, et il n'y a pas de doute que le système allemand n'ait marqué ici son influence. Peut-être ferait-on mieux, en Italie, d'adopter les idées qui paraissent se préconiser en Belgique et que, pour ma part, je considère comme excellentes. Puisqu'il y a trois grandes écoles de chant dans le monde, l'italienne, l'allemande et la française, pourquoi ne pas charger des nationaux de ces pays de l'enseignement de chacune de ces trois branches? Il est certain que nous nous trouvons très-bien à Bruxelles de la nomination de M. Chiaramonte, comme titulaire d'une de nos classes de chant. Si, à côté de ce maître distingué, nous avions M. Stockhauzen ou un de ses disciples, pour l'enseignement du chant à l'allemande, nos autres professeurs actuels, dont le style me paraît être avant tout celui des maîtres du chant français, n'y verraient aucun mal. Une noble émulation en résulterait, mais sans inconvénients personnels, puisqu'il s'agit de systèmes différents qu'on ne fusionnera jamais et qui auront toujours, chacun, leur raison d'être.

Je n'ai pas cru devoir examiner en détail, à Florence, les classes des instruments de bois ni celles des cuivres. Elles n'offraient rien de particulier.

Les classes de cordes sont vraiment remarquables.

Le cours de violoncelle exige huit années d'études, pendant lesquelles il y a obligation, pour l'élève, de suivre le cours d'harmonie.

Le quatuor classique qu'ont exécuté devant moi tous les élèves des classes d'instruments à cordes, prouve que les traditions de Giorgetti et des violonistes de l'école florentine ne sont nullement oubliées.

Le Conservatoire de Florence a, comme nous l'avons vu plus haut, une classe spéciale de grammaire italienne et une autre de littérature. Il ne dépend pas de la commission administrative que l'enseignement de toutes les matières de l'instruction proprement dite ne soit joint, dans l'établissement même, à celui de l'art musical. Quoiqu'il n'y ait que des élèves externes, on voudrait arriver à pouvoir donner au Conservatoire toutes les leçons qu'un enfant doit fréquenter dans sa jeunesse.

Il y a aussi un cours de chant d'ensemble. J'aurai l'occasion d'en parler plus loin.

Après être entré dans les détails du programme des études du *R. Istituto musicale*, je dois encore présenter quelques considérations générales.

Le nombre des élèves est strictement déterminé, par classe. Il y a des examens d'admission provisoire; de *conferma* (dont le but est de remplacer par des candidats plus méritants ceux qui, après leur admission, n'ont pas justifié les espérances des maîtres); des examens de passage d'une classe inférieure à une classe supérieure;

enfin, l'examen de la *Licence*, dont les conditions sont catégoriquement précisées au règlement. Le résultat des votes pour la collation de la licence s'établit par un nombre de points, fixé pour chaque matière en particulier.

Il n'y a pas, au Conservatoire royal de Florence, de distribution de prix. On y considère les dons de prix comme des occasions de partialité (avis très-contestable à mon sens). Mais il y a de fréquentes exécutions publiques, d'où résulte un contrôle permanent de l'opinion. Enfin, on accorde des subsides pécuniaires aux élèves les plus méritants.

Somme toute, on ne peut pas dire encore aujourd'hui que l'élève diplômé de la Licence émérite de Florence soit un maître achevé dans son art, mais il n'y a pas de doute que les excellents principes posés dans l'organisation du Conservatoire n'aboutissent prochainement à élever cet établissement au premier rang des écoles supérieures de l'Europe.

Voici, Monsieur le Ministre, les noms de MM. les Membres de la Commission directrice et de MM. les Professeurs du Conservatoire royal de Florence :

*Président :* le commandeur L. CASAMORATA.

*Vice-Président :* le chevalier GEREMIA SBOLCI.

*Conseillers censeurs :* M. BACI, M. le chevalier GANDOLFI et une vacature.

*Conseiller honoraire :* M. FERDIN. MORINI.

*Secrétaire :* M. EMILE CIANCHI.

*Bibliothécaire :* M. F. LORENSI.

*Professeur de fugue et de haute composition :* le chevalier THÉODULE MABELLINI.

*Professeur d'harmonie :* le chevalier F. ANICHINI.

*Professeur d'accompagnement :* M. PAOLO FODALE.

*Professeur d'orgue :* le professeur G. MAGLIONI.

*Professeur d'harmonie élémentaire :* Vacature.

*Professeurs de piano :* MM. H. BIAGI et R. CASTELLI.

*Professeur de piano pour l'instruction des chanteurs et des instrumentistes :* M. T. MELIANI.

*Professeur de perfectionnement du chant :* le chevalier P. ROMANI.

*Professeurs de chant :* MM. G. CECCHERINI et E. BIANCHI.

*Professeur de lecture musicale :* G. INSOM.

*Solfége pour les chanteurs :* G. SBORGI.

*Solfége pour les instrumentistes :* A. GOZZINI.

*Solfége pour l'école chorale :* B. GAMUCCI.

*Aides et répétiteurs :* MM. RAZZOLINI et CHIESI.

*Violon :* le chevalier G. GIOVACCHINI.

*Aides :* MM. R. AGOSTINI et G. BRUNI.

*Professeur de violoncelle :* M. J. SBOLCI.

*Professeur de contre-basse :* M. G. CAMPOSTRINI.

*Professeur de harpe :* M. G. LORENZI.

*Flûte :* M. G. BRICCIALDI.

*Hautbois et cor anglais :* M. A. PICHI.

*Clarinette :* M. G. BIMBONI.

*Basson :* M. T. PLONER.

*Cor :* M. F. BARTOLINI.

*Cuivres :* M. G. BIMBONI.

*Esthétique et histoire de la musique :* le chevalier A. G. BIAGGI.

*Déclamation et art scénique :* le chevalier P. ROMANI.

*Instruction littéraire :* M. L. CARDONA.

*Inspecteur :* M. CASINI.

*Inspectrice :* M^me^ A. RIGACCI.

L'*Istituto R. di Musica* possède aussi une section académique dont, réglementairement, le Président doit être la même personne que le Président du Conserva-

toire. Il y a donc unité parfaite sous le rapport de la propagation de l'art. L'enseignement pratique se donne à l'école. L'Académie stimule le goût d'une manière plus générale, par la publication de ses discussions et de ses mémoires ainsi que par l'appel qu'elle fait à la collaboration des hommes éminents de tous les pays.

L'Académie compte trois sortes de membres : des membres effectifs ou *Résidents*, des membres associés ou *Correspondants*, des membres *Honoraires*. Le choix des membres *Effectifs* et des membres *Correspondants* doit être ratifié par arrêté royal.

On est nommé membre *Correspondant*, soit sur la proposition des membres composant la première classe, soit à la demande du candidat lui-même. Dans ce dernier cas, l'Académie détermine les preuves que le récipiendaire aura à fournir, ou bien elle le dispense de preuves s'il jouit d'une grande notoriété dans le monde artistique.

C'est dans la classe des membres effectifs ou *Résidents* que le Gouvernement choisit le jury pour les examens supérieurs du Conservatoire.

L'Académie est en relations directes avec l'État pour tout ce qui concerne l'*Institut royal de musique*.

Il lui est prescrit d'ouvrir, annuellement, des concours de composition pour les artistes italiens, comme aussi pour les artistes étrangers qui ont fait leurs études en Italie. Ces concours jouissent d'une bonne renommée.

L'Académie doit tenir, au moins une fois par an, une

séance publique pour la lecture du rapport général sur ses travaux. Les mémoires lus dans les séances ordinaires sont publiés. Plusieurs de ces mémoires sont très-remarquables. Je citerai, entre autres, ceux de M. Casamorata sur la réorganisation de la musique religieuse en Italie.

Il manque à l'Institut royal de Florence les ressources d'argent pour compléter l'entreprise de ses zélés fondateurs. Ces messieurs désireraient pouvoir organiser de grands festivals de musique d'ensemble pour l'exécution des oratorios de maîtres. Ils auraient à cœur aussi, et à tout prix, de reconstituer l'ancienne maîtrise de la chapelle grand-ducale. C'est en cette reconstitution, dit un de leurs derniers rapports, qu'ils trouveraient le moyen de faire refleurir le style religieux. Ils prêcheraient d'exemple et parviendraient à corriger les abus de l'école concertante. L'Académie a le ferme espoir d'arriver à posséder, en pleine propriété, une église où elle réalisera les vrais principes de l'art, conformément aux prescriptions de la liturgie.

Le *R. Istituto* a pour président M. le commandeur Casamorata et pour secrétaire M. le chevalier Emilio Cianchi. Il compte trente membres effectifs ou *Résidents* et environ soixante membres associés ou *Correspondants*, ces derniers choisis parmi les musicologues de toute l'Europe.

Terminons notre aperçu sur l'Institut royal de Florence par quelques mots sur sa bibliothèque. Elle est divisée en deux grandes sections, dont la première se

compose d'ouvrages de littérature musicale et la seconde de partitions.

La partie la plus considérable provient des collections de la famille Grand-Ducale de Toscane, particulièrement de celle du duc Ferdinand III, qui fut un amateur éclairé. Ce sont des compositions sacrées, théâtrales et symphoniques.

La bibliothèque est riche, surtout, en œuvres de l'école allemande.

Les livres et les partitions de l'ancienne Académie des Beaux-Arts sont venus se joindre à ceux de l'*Istituto;* enfin l'ensemble de la bibliothèque s'est trouvé encore accru par des collections privées provenant de diverses familles.

L'*Istituto* possède quelques instruments rares, fabriqués par des luthiers célèbres, tels que Gabrielli, Ruggiero, Amati, Stradivarius.

Je me résume en deux mots : L'Établissement royal de Florence est une des bonnes créations des temps modernes. Il est destiné à occuper une place brillante dans l'histoire de l'art. Son savant président et les intelligents collaborateurs qu'il a groupés autour de lui, tant à l'Académie qu'au Conservatoire, ont réussi à doter la ville d'un des plus beaux joyaux de sa couronne artistique.

## II

L'enseignement de la musique n'est obligatoire en Italie, ni dans les écoles municipales, ni dans celles du

gouvernement. Je crois que ce régime de pure liberté, complété d'ailleurs par un système de leçons bien données, à ceux qui veulent en recevoir, est, en définitive, le meilleur de tous.

Grâce à l'obligeance de M. le Syndic de Florence, j'ai été admis à visiter les classes de solfége, tant dans les écoles des filles que dans celles des jeunes gens (1).

La Ville a créé un Inspecteur général du chant pour les écoles. C'est à cause de cette mesure, surtout, que je considère l'enseignement facultatif comme étant bien organisé à Florence. Le titulaire de la place est un artiste dont le zèle égale l'expérience et le savoir, M. le chevalier Giulio Roberti. La musique, sous sa direction supérieure, est enseignée dans les écoles communales en trois branches : le solfége parlé, le solfége chanté et les premières notions du chant d'ensemble. J'ai entendu dans les classes de jeunes gens et dans celles de jeunes filles, de petits canons à trois voix très-correctement exécutés. J'ai interrogé un grand nombre d'élèves isolément, et j'ai acquis la conviction que le solfége, méthode Roberti, est donné d'une manière simple, lucide et attrayante.

C'est dans celles de ces classes que fréquentent les enfants de la bonne bourgeoisie, que se recruteront plus tard les éléments des sociétés chorales dont l'Italie est

(1) J'ai visité une classe de chant dans l'École municipale de filles de la via delle Caccine ; deux classes de chant, pour garçons, dans l'École expérimentale, attachée à l'École normale de l'État; enfin, une classe supérieure de filles, dans l'École de la via Maffrei.

privée jusqu'à cette heure, mais dont elle désire vivement voir naître l'institution.

J'ai constaté qu'à Florence comme à Paris, comme en beaucoup de villes de Belgique, les cours de jeunes filles étaient relativement plus forts que ceux de jeunes gens. Dans un de ses rapports adressés à l'Académie, M. le commandeur Casamorata le remarque également.

En résumé, voici le système italien pour les écoles primaires et moyennes : fréquentation facultative des cours de musique. On fait appel aux vocations vraies, mais on évite la contrainte qui engendre le dégoût. Enfin, il y a le contrôle de l'Inspecteur, maintenant l'enseignement à la hauteur voulue.

C'est à Florence que, dans des circonstances toutes récentes, a été essayée la fondation de la première société chorale du pays. Le cercle date à peine d'une année et a déjà donné des fêtes brillantes. Son promoteur et son directeur est M. l'Inspecteur du chant. Cet artiste méritant est un ancien avocat qui, comme plus d'un de ses confrères en musique, a préféré échanger les interprétations subtiles du code civil contre les études calmes de l'harmonie. Un long séjour à Paris et en Angleterre lui a donné l'expérience et toutes les aptitudes voulues pour mener son entreprise à bonne fin.

J'ai dit, plus haut, que l'*Istituto R. di Musica* avait une classe de chant d'ensemble. Cette classe, telle qu'elle existe aujourd'hui, a pour principal but de venir en aide aux directeurs des théâtres. Si on la subdivisait

et qu'on rattachât le cours des hommes à la société qu'a fondée M. Roberti, on élargirait les bases de celle-ci et on en faciliterait les progrès.

La musique dite de chambre est en honneur à Florence. Qui ne connaît, de nom au moins, le célèbre cercle florentin appelé *Società del Quartetto?*

Voici deux mots sur son origine.

En 1859, le docteur Abrahamo Basevi suspendit, à cause de la guerre, la publication de son journal *l'Armonia*. Il crut alors être utile et agréable aux amateurs de bonne musique par la création d'une autre œuvre. Il organisa des exécutions de quatuors de Beethoven. Ces séances furent nommées d'abord *Mattinate Beethoviane*. Elles eurent pour principaux interprètes les professeurs Giovacchini, Bruni, Laschi et Sbolci. Le succès fut tel que, la même année, on résolut de fonder un cercle spécial de musique classique, sous le titre de *Società del Quartetto*. De 1861 jusqu'à nos jours, la Société organisa une foule de fêtes, encouragea les compositeurs par des concours, stimula les exécutants par des impressions vendues à bon marché et par la fondation du journal *le Boccherini*, œuvres dans lesquelles M. l'éditeur Guidi a une large part. Rien d'étonnant si, en peu de temps, le Cercle du *Quartetto* arriva à la célébrité.

On créa des Membres protecteurs et des Membres effectifs et on fit appel aux illustrations étrangères, parmi lesquelles je citerai Meyerbeer et notre vénérable directeur de Bruxelles, feu M. Fétis père.

En 1863, la Société commença à donner des concerts populaires, dont les premiers débuts furent brillants.

Elle organisa aussi, dès 1864, des conférences sur la musique. Celles-ci réussirent non moins bien. C'est à l'exemple du quartette de Florence et en imitant les nombreux sacrifices que M. l'éditeur Guidi s'était imposés pour développer l'œuvre, que M. l'éditeur Ricordi, de Milan, fonda à son tour, en cette dernière ville, une société semblable (1864).

En 1865, sous la direction de M. Basevi, le Cercle florentin donna des séances historiques, dans lesquelles furent produites les œuvres des anciens maîtres de l'école italienne.

Dès cette époque aussi, le célèbre violoniste Bazzini, aujourd'hui professeur de composition à Milan, et son émule, Giovanni Becker, apportèrent leur vaillant concours aux concerts de la Société.

En 1866, on reprit les concerts populaires, avec un personnel de plus de cent exécutants, placés sous l'habile direction du chevalier Théodule Mabellini.

En 1868, on organisa des concerts avec Conférences, qui intéressèrent vivement le public. Puis, il y eut des concerts symphoniques, placés sous la haute direction du marquis d'Arcaïs, du commandeur Casamorata, du professeur Cianchi et d'autres artistes. Enfin, le Gouvernement accepta d'être le Protecteur de la Société.

En résumé, le quartette florentin, qui est peut-être aujourd'hui dépassé, en fait de valeur, par celui de

Milan, est une gloire pour la Toscane et a rendu d'incontestables services à l'art.

Les grands concerts symphoniques que l'on donne aujourd'hui à Florence, n'importe quels en sont les organisateurs, sont tous fort beaux. Pendant mon séjour en cette ville, il y en a eu de très-remarquables. J'ai aussi assisté, dans la salle des répétitions du théâtre, à l'audition de deux quatuors composés par M. Giulio Roberti. Unité, variété, finesse de détails, contraste, gradation, toutes ces qualités se trouvent réunies dans ces partitions et leur mériteraient certainement les honneurs de l'impression.

Les orchestres des deux grands théâtres de Florence sont très-complets et présentent un équilibre convenable entre les cordes, les cuivres et les bois; seulement, j'ai remarqué qu'il y avait peu d'exactitude et de ponctualité dans le jeu des premiers violons, à la *Pergola*. Ces jeunes artistes, en fixant mieux leur attention sur la direction du chef d'orchestre, que je crois être l'excellent professeur Mabellini, auraient pu singulièrement augmenter la couleur des effets et réaliser (par exemple dans le *Poliuto* de Donizetti), des nuances que le public n'eût pas manqué d'applaudir.

J'ai remarqué, en général, plus de conscience dans l'interprétation d'œuvres nouvelles, écrites par des auteurs vivants. Et ici une mention spéciale doit être faite d'un jeune compositeur palermitain, élève de Platania et de Mabellini, M. Salvatore Auteri Manzocchi. Son opéra *Dolorès,* joué cet hiver à Florence, dénote un

talent consciencieux, sobre, plein de belles qualités. On voyait que la musique du maestro enthousiasmait les exécutants eux-mêmes. M. Manzocchi ne s'arrêtera pas, j'en suis sûr, à ce premier succès.

Aux dires de certain publiciste, l'Italie, sous le rapport de la composition, serait tombée dans un état de décadence complète. Rien ne me paraît plus faux que cette assertion, Monsieur le Ministre. Dans mon rapport sur la ville de Milan, j'aurai l'occasion de reprendre ce sujet.

Quant à la musique sacrée, on serait dans le vrai en disant qu'elle mérite un blâme sévère. Le clergé s'est, pour ainsi dire, résigné à renoncer au concours de l'orchestre, à cause du style concertant et théâtral. Mais il n'a pas assez remarqué qu'il manquait d'organistes pour remplacer, par un jeu sévère et correct, la frivolité des ariettes symphoniques.

J'ai entendu, à l'église des PP. Franciscains du Borgo Ognissanti, jouer sur l'orgue, pendant la grand'-messe du dimanche, des fragments d'opéra, alternant avec les chœurs de la liturgie et produisant la plus détestable cacophonie.

Le service des paroisses appartient, pour le plus grand nombre d'entre elles, à des ordres religieux. D'où il résulte qu'il n'y a pas d'unité en fait de plain-chant. Cependant Florence possède quelques compositeurs sacrés dont le style est sérieux, grave et onctueux. Les messes de Casamorata et de Roberti, que j'ai maintes fois fait entendre en Belgique, ont recueilli chez nous

les suffrages unanimes. J'ai la certitude que le professeur Mabellini possède toute la science voulue pour diriger ses élèves dans la bonne voie. Il ne lui manque que l'occasion de les produire.

Je joins à mon rapport, Monsieur le Ministre (Annexes 4, 5, 6 et 7), les Règlements du Conservatoire et celui de l'Académie royale de Florence.

---

# VILLE DE ROME

## I

A Rome, Monsieur le Ministre, je me suis, pour ainsi dire, exclusivement occupé de musique religieuse et seulement au point de vue de la pratique. J'ai jugé inutile de parcourir des bibliothèques dont les parties accessibles au public ont été cent fois décrites par les musicologues. D'autre part, l'histoire de la musique à Rome est connue de tous les savants. Je ne me suis donc enquis que de l'exécution et de la régularité plus ou moins ponctuelle avec laquelle on se soumet, dans les maîtrises romaines, aux prescriptions de la liturgie et aux désirs que l'on sait être ceux du Souverain Pontife. J'ai entendu la musique dans les Basiliques de Saint-Pierre du Vatican, de Saint-Jean de Latran, de Sainte-Marie Majeure, dans une trentaine d'églises de tout genre, depuis le magnifique temple du Gesù jusqu'à de petites paroisses.

J'aurai à parler du plain-chant, de l'orgue et de la musique chorale.

Absence complète d'unité dans le plain-chant, multiplicité d'éditions, accompagnements d'orgue très-divers, mais presque tous fort incorrects, voilà le résumé fidèle de l'état actuel des choses à Rome.

Tout plain-chantiste sait qu'on peut exécuter les sublimes mélodies du rituel de deux manières différentes : ou bien à l'allemande, en chantant lentement, gravement, en appuyant sur le son des voyelles et, partant, sur leur valeur dans l'échelle de la gamme diatonique ; ou bien à l'italienne, ce qui est indubitablement l'ancienne tradition de l'Église. La deuxième manière permet la note d'agrément, le supplément d'ornementation et exige une grande force de rhythme dans l'articulation de la consonne. On ne pratique à Rome ni l'une ni l'autre de ces méthodes. Dans mainte église de second rang on ne semble pas même se douter de l'existence de deux systèmes.

L'accompagnement d'orgue laisse non moins à désirer. Le style des organistes est léger dans leurs préludes et improvisations ; on dirait qu'ils prennent plaisir à faire entendre des motifs profanes. Ajoutons que la plupart d'entre eux n'ont pas fait d'études sérieuses. Ce sont, dans les églises desservies par des religieux, des membres de l'ordre ou de la congrégation, auxquels aucun maître compétent n'a enseigné les vrais principes.

Comme valeur instrumentale, les orgues sont fort

incomplètes. Les Italiens ignorent les progrès réalisés en France, en Belgique, en Angleterre et en Allemagne depuis un demi-siècle. Les jeux dits de fonds, sont insuffisants. On y emploie exclusivement les anciens registres de mutation et de fourniture, lesquels donnent à la sonorité le caractère nasillard du *cornet* ou le son strident du *plein-jeu*. Mais ces registres manquent absolument des effets graves et mélodieux qui caractérisent la musique religieuse, et de la variété de timbre et d'harmonie dont s'est enrichie la facture moderne. Le nombre des claviers est minime. Les pédales séparées, à double gamme complète, sont inconnues.

J'ai eu le bonheur de voir, un jour, à Paris, dans le cabinet d'études du plus grand facteur de notre siècle, un plan, travaillé pendant de longues années, pour doter Saint-Pierre du Vatican d'un orgue monumental, gigantesque, digne des immenses proportions de ce temple. Le plan a été conçu par pur amour de l'art et ne sortira peut-être jamais du cabinet où il a été élaboré. Que de fois cet hiver, en écoutant dans la Basilique Vaticane les accords des petites orgues portatives qu'on y emploie, ai-je pensé à la belle conception de M. Aristide Cavaillé-Coll ! Son œuvre serait le complément naturel des splendeurs que le Bramante, Raphaël et Michel-Ange y ont accumulées. En matière d'art, Monsieur le Ministre, il n'y a pas de frontières, et ce n'est pas parce qu'un compatriote ne l'a pas imaginé que je me dispenserai de louer l'admirable projet de M. Cavaillé !

J'arrive au chant d'ensemble dans les basiliques.

J'ai eu l'honneur de le dire à deux grands maîtres de chapelle de Rome, je comprends pourquoi, à notre époque, les Belges n'ont plus cette vive admiration que nos parents professaient pour les chœurs des maîtrises italiennes et, notamment, pour ceux de la ville éternelle. Que de progrès sous le rapport du chant sans accompagnement ont été réalisés en Belgique depuis une quarantaine d'années! En 1830, nous ne possédions pas trois Sociétés de chœurs. Peu après cette date, MM. de Marneffe et Lintermans, à Bruxelles, Louis de Clercq, à Gand, les chevaliers de Burbure, à Termonde, se mettaient à l'œuvre pour créer des Sociétés chorales, et aujourd'hui notre chère Patrie en compte plus qu'elle n'a de clochers de paroisses! Certes, nos chœurs à voix d'hommes seules ne conviendront jamais pour l'interprétation du contrepoint ecclésiastique, dont les parties de soprani et d'alti constituent des éléments virtuels. Mais l'expression, la justesse, l'aplomb, l'ensemble, l'antithèse des effets ont fait des progrès inespérés en Belgique. Il ne serait plus possible, aujourd'hui, à un directeur belge d'entendre les chœurs d'Italie sans recevoir, au premier abord, une impression de désappointement. Et cette impression est plus forte encore, parce que nous n'exécutons presque jamais le contrepoint palestrinien, dont les traditions sont perdues dans nos contrées depuis un siècle. Or, la musique *Alla Capella* a, elle aussi, ses effets de couleur expressive, mais totale-

ment différents de ceux de la transitonie moderne.

A Rome, les traditions anciennes de l'interprétation du style diatonique existent encore, mais affaiblies. J'ai été étonné de la lenteur des mouvements imposés dans le chant des fugues. De plus, une chose défectueuse à tous égards, est la disposition indiquée aux chanteurs dans les tribunes. En général, ces tribunes sont élevées au chœur dans une partie latérale d'où le son ne peut se propager d'une manière ample et soutenue. Il en résulte des effets d'écho qu'on éviterait en réunissant les chanteurs à l'entrée du chœur ou derrière le maître-autel. Les maîtres de chapelle, au lieu de ranger leurs hommes en demi-cercle, d'où résulterait que chaque partie pourrait entendre ce que chantent les trois autres parties, les placent comme suit : les soprani en avant, puis les alti, puis les ténors, puis les basses. Évidemment, dans les dispositions actuelles, les derniers chantent sans savoir l'effet que produisent devant eux les voix plus élevées.

Heureusement que les choristes romains ont un rare talent pour conserver le diapason tonal. Je l'attribue à leur longue habitude de chanter sans accompagnement. Sous ce rapport, les maîtrises italiennes sont bien supérieures à celles de notre pays.

On fait beaucoup de musique dans le style moderne, en l'église principale des RR. PP. Jésuites. Les puristes, à Rome, en trouvent le genre trop concertant. Je dois me ranger à cet avis quant aux solos de virtuosité. Mais il ne faut pas oublier que les

Pères Jésuites sont encore à peu près les seuls religieux qui aient à cœur d'encourager la composition sacrée, et si une restauration de l'art s'accomplit, ce qui est inévitable, elle s'intronisera chez eux.

Aucun artiste n'ignore l'intérêt tout spécial que notre Saint-Père le Pape porte à la musique sacrée. On sait les mesures nombreuses que Pie IX a prises dans le cours de son long règne pour améliorer cette branche de l'art et la ramener à sa splendeur d'autrefois. Une des meilleures créations du Souverain Pontife est l'institution de l'école de chant de *San Salvatore in Lauro*. En formant les enfants, dès leur bas-âge, au service des maîtrises, en utilisant le timbre argentin et frais de leurs belles voix, en les faisant concourir aux exécutions de tous les dimanches et fêtes, on développe l'émulation dans les générations futures et la réforme suivra naturellement. Seulement, quand on veut utiliser des voix non formées, il faut faire un choix de morceaux adapté à leurs moyens physiques. Peu de partitions de l'ancienne école romaine leur seront accessibles. Ce que je dis ici est facile à démontrer. Un enfant de dix à douze ans ne saisira pas plus la magnificence du contrepoint palestrinien qu'il ne déclamera parfaitement les beaux vers du Dante ou qu'il ne comprendra la grandeur du Moïse de Michel-Ange.

Il conviendra donc que les compositeurs s'exercent à écrire dans des conditions vocales inconnues aux maîtres anciens ou, pour mieux dire, inappliquées par eux.

Mais allons plus loin. Où est le secret de la régénéra-

tion de la musique sacrée en Italie? J'ose humblement formuler une opinion à cet égard, parce que de grands artistes la partagent et me poussent à la publier.

La question est double : réforme de la musique, unification des éditions de plain-chant.

La réforme est facile à indiquer. Tout le monde en connaît les bases. Il s'agit seulement d'arriver à l'appliquer. Or, pour atteindre ce but, il faudrait fonder à Rome une grande école, dont les ramifications s'étendissent, au moyen d'écoles suffragantes, sur toutes les villes d'Italie. L'Église possède précisément un ordre religieux qui, pendant trois siècles, s'est fait une brillante spécialité dans la matière : c'est l'ordre des Oratoriens, fondé par S. Philippe de Néri.

Si, sous la direction des Oratoriens chargés particulièrement de cette mission, le mouvement de restauration prenait naissance, en peu d'années les maîtrises seraient peuplées de bons exécutants, chanteurs et instrumentistes. Ces artistes connaîtraient l'esprit de nos belles cérémonies religieuses, les convenances du lieu saint, et les organistes, surtout, se rappelleraient que la Présence Réelle commande, dans le temple, le respect et la dignité.

La France possède une modeste école de musique religieuse, dirigée à Paris par M. Lefebvre-Niedermayer. Cet établissement est patronné par l'épiscopat et subsidié par le gouvernement. Il suffit de l'avoir visité pour comprendre les bienfaits qu'il doit procurer ; cependant il est tenu par un laïc et il n'y a qu'un seul

prêtre attaché au corps enseignant, le professeur de liturgie. Si donc une entreprise quasi privée a déjà pu réaliser de si bons effets, que serait-ce quand, à Rome, des pensionnaires se trouveraient sous la direction d'un ordre religieux dont les membres s'appliqueraient exclusivement à former des maîtres de chapelle, des organistes, des compositeurs ?

Ce que je propose ici ne nuirait en rien à l'existence des Conservatoires. Les Oratoriens n'ont jamais tenu à enseigner la musique par eux-mêmes. De tout temps, ils ont recouru aux maîtres compétents et leurs salles de concert ont été, maintes fois, l'arène glorieuse où les plus illustres compositeurs n'ont pas dédaigné de descendre. Mais ce que des religieux savent mieux que personne, c'est former l'éducation des jeunes gens qui se destinent à l'art sacré, c'est diriger leur cœur, c'est leur donner le complément moral, sans lequel la foi de l'artiste s'affaiblit et, avec elle, la chaleur de l'inspiration. J'ai la conviction que la plupart des œuvres modernes manquent leur effet à l'église parce que les auteurs ne croient pas et parce qu'ils écrivent comme on le fait pour les situations imaginaires de la scène théâtrale.

Après avoir conseillé la création d'une vaste école de musique sacrée, étendue sur tout le pays par les ramifications d'écoles suffragantes, j'indiquerai aussi, en attendant, la formation de Sociétés chorales et de maîtrises libres, comme il en existe en Belgique sous le titre de cercles céciliens. Au premier aspect

on sera peut-être tenté de croire que l'aide des musiciens-amateurs au jubé est plutôt nuisible qu'utile aux maîtres de chapelle. C'est une erreur.

Le chantre de profession finit toujours, à la longue, par oublier qu'il est attaché au service de la maison de Dieu. Il se familiarise avec son état et devient, souvent même, un personnage irrespectueux. Dans tous les pays catholiques on en connaît le type traditionnel. Or, c'est précisément le concours des amateurs qui le rappelle à la dignité de sa profession. L'amateur est attiré à la tribune, par dévotion d'une part, par amour de l'art de l'autre. Il ne faut au musicien gagiste que ces deux qualités pour être tout à fait à sa place, si, bien entendu, il est musicien capable.

Le second point que je veux toucher, c'est l'unification des éditions de plain-chant. Je ne parle pas des livres propres, réservés par les Souverains Pontifes à certains ordres religieux, mais du *canto fermo* en usage dans le service des paroisses. Aujourd'hui la multiplicité des systèmes est quelque chose d'incroyable. On ne saurait en faire le dénombrement, et ce serait pire encore s'il fallait tenter l'addition des livres imprimés sans système aucun. Supprimer toutes ces éditions, les *Graduale, Vesperale*, *Missale*, *Pontificale*, etc., etc., ne faire qu'une édition-type pour toute église latine, me paraîtrait une entreprise peu réfléchie en théorie, et irréalisable en pratique. On ne doit pas oublier que les peuples du Nord comprennent les mélodies liturgiques autrement que ceux du Midi. Il est vrai que

le chant grégorien a été emprunté aux modes de l'ancienne musique des Grecs, qu'il a donc un cachet oriental. Mais la suite des siècles a créé des traditions différentes, selon les latitudes qu'habitent les nations; ces antiques usages et ces formes d'interprétation méritent le respect. Voilà pour le côté éruditionnel de la question. — Au point de vue matériel, l'unification complète froisserait tellement les intérêts privés, donnerait lieu à tant de discussions et de querelles, que je conseille de ne jamais y penser.

La vérité se trouve, je pense, dans le juste milieu. Un certain nombre d'éditions, limité, par exemple, à celui des écoles différentes qui se disputent le monde musical, voilà tout ce qu'il faudrait pour débarrasser nos temples du tohu-bohu qui y règne et amener l'unité désirable. Il va de soi que dans une commission internationale, nommée pour l'élaboration de cette grande œuvre, il faudrait des hommes dont la science profonde égalât le zèle et la foi des meilleurs catholiques.

---

En résumé, Monsieur le Ministre, il y a, à Rome, des réformes à opérer en matière de musique proprement dite, en matière de jeu d'orgue, en matière de plain-chant, en matière de musique chorale. Il ne dépend pas du glorieux Pontife, qui a tant fait pour l'art sacré, de les accomplir. Le Saint-Père disait récemment à M. le comte de Maguelone : « J'ai

» fait ce que j'ai pu; le Cardinal-Vicaire s'en est mêlé
» aussi... Il faudra de grands événements qui séparent
» la Société chrétienne de la Société profane, pour ra-
» mener la musique religieuse dans sa vraie voie! »

## II

La célèbre Académie Pontificale de Sainte-Cécile de Rome a rendu, pendant des siècles, d'immenses services à la science et à l'art religieux. Son histoire est trop connue pour que je la résume dans ce rapport. Parmi ses membres, il y a encore aujourd'hui des musiciens d'une valeur exceptionnelle. M. Meluzzi, maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, jouit, dans toute l'Italie, d'une juste renommée d'érudition. M. Capocci, maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, est un compositeur classique, correct, rompu aux artifices du contrepoint d'église, doué d'une véritable inspiration. Il m'a fait l'honneur de l'exécution d'un *Kyrie eleison*, écrit pour quatre voix dans le style *osservato*, œuvre géniale, conception des plus distinguées. Le *Laudate* de ce maître, dédié à Monseigneur l'archevêque Cattani, Secrétaire de la Congrégation du Concile, est réputé dans toute l'Italie.

La musique dans les théâtres de Rome est, en général, très bien interprétée. Les orchestres sont complets, mais les dispositions indiquées aux exécutants donnent lieu aux mêmes observations que celles

que j'ai présentées sous la rubrique de Gênes. Un opéra, *la Contessa di Mons*, composé par M. le commandeur Lauro Rossi, directeur du Conservatoire de Naples, a eu sa première représentation à Rome dans le courant de cet hiver, et a mis en relief la valeur de ses interprètes. Je parlerai spécialement de cette partition sous la rubrique de Milan.

J'aurai également à traiter, dans une autre partie de ce rapport, des orchestres militaires en Italie.

Rome possède différents critiques très distingués en matière de musique profane. Je citerai particulièrement M. le marquis d'Arcaïs.

Enfin, je dois une mention spéciale à une maîtresse de chant, établie depuis de longues années en cette ville, et autrefois très-connue du dilettantisme berlinois, M^me Parisotti. Cette artiste possède un talent de premier ordre. Sa belle voix de contralto, un peu passée aujourd'hui, reste cependant un organe des plus brillants. Je suis persuadé que les leçons de chant de la signora Parisotti sont de la meilleure école et doivent produire d'excellents résultats.

---

# VILLE DE NAPLES

Je me suis occupé, à Naples, du Conservatoire (*R. Collegio di musica*); des méthodes de chant à employer dans les écoles communales et autres; de la critique musicale, de la musique religieuse, des orchestres militaires et des chansons populaires.

Le théâtre San-Carlo, dont la salle est une des plus vastes du monde, était fermé. Dans les autres scènes, je n'ai rien remarqué d'assez intéressant pour être consigné dans ce rapport.

## I

Le Conservatoire royal de Naples, qui est cité à juste titre comme un des établissements les plus importants du monde entier, se trouve actuellement régi par deux décrets royaux de 1872 et par un troisième décret complémentaire de 1873.

Avant de l'examiner en détail, il est nécessaire de parler de son histoire.

On peut dire que les écoles de musique de l'Italie méridionale datent de l'époque où le style diatonique a fait place, dans la composition, aux principes de l'harmonie modulante. Certes, nos grands maîtres flamands y avaient introduit, avant ce temps, des systèmes et des méthodes, mais c'étaient plutôt des leçons et des conseils donnés par des personnes isolées que des écoles proprement dites.

Un étude curieuse à faire serait de mettre en rapports de succession historique, le déclin de la renommée des compositeurs flamands en Italie, la naissance du style pluritonique, celle du théâtre lyrique et presqu'en même temps les premières origines de l'enseignement collectif. La matière me conduirait trop loin. Je parlerai seulement des établissements célèbres dont le Conservatoire actuel, *San Pietro a Majella*, est devenu l'unique successeur. Il y en a quatre principaux : *Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo*, *il Conservatorio di S. Onofrio a Capuana, il Conservatorio di S. Maria di Loreto*, *il Conservatorio della pietà di Turchini*. Ajoutons à ces écoles spéciales pour les jeunes gens, celles de l'*Annunziata* et *di S. Eligio* pour les filles.

M. le Commandeur F. Florimo, le savant archiviste de *S. Pietro a Majella,* a clairement établi, dans son ouvrage sur la musique, qu'à l'origine ces colléges étaient de modestes créations de la charité chrétienne. Quelques familles pieuses de Naples, voulant arra-

cher les enfants du peuple à la paresse et au vagabondage dans les rues, fondèrent des sortes d'hospices où ces petits malheureux, abandonnés par leurs parents, étaient nourris, habillés, instruits et préparés aux besoins du culte, soit comme serviteurs de messe, soit comme enfants de chœur. Quand les revenus de l'établissement, qu'on appelait Conservatoire, ne suffisaient pas à entretenir les pensionnaires, on employait ceux-ci à divers services rétribués, par exemple aux chants des funérailles, aux chœurs des processions publiques, voire même à la musique des fêtes du carnaval.

Je ne puis, Monsieur le Ministre, résister au désir d'entrer dans des détails plus précis et plus développés sur les commencements des quatre célèbres écoles napolitaines. Ces renseignements, laborieusement recherchés par M. Florimo, présentent le plus vif intérêt.

Le Conservatoire *Dei Poveri di Gesù Cristo* paraît être le plus ancien. On rapporte l'époque de sa fondation au XVI^e^ siècle. D'après des documents certains, les trois autres ont été fondés peu de temps après lui. Occupons-nous d'abord du premier.

Marcello Foscataro, tertiaire séculier de l'ordre de S. François d'Assise, recueillit, disent les chroniques, de nombreuses aumônes dans la ville de Naples. Il acheta, vers 1589, une habitation convenable, et appropria à l'usage qu'il voulait lui donner, une église qu'il dédia à Marie desMiséricordes. Il fit un règlement que l'arche-

vêque-cardinal de Naples, Alphonse Gesuald, approuva, et il commença immédiatement à recueillir des enfants pauvres de l'âge de 7 à 11 ans. Cet homme charitable nourrit ces petits indigents, leur donna un costume et les fit instruire dans la musique et dans les branches élémentaires de l'éducation. Dès le principe, il eut une centaine de pensionnaires. Le collége prit le nom des *Pauvres de Jésus-Christ.*

Le *Conservatorio di S. Onofrio* existait certainement dès 1600. Des documents prouvent qu'en cette année des habitants de Naples, voisins de S. Caterina à Formiello, de S. Maria Maddalena, de S. Maria a Cancello et de S. Sofia, formèrent une archiconfrérie sous le titre *Dei Bianchi.* Cette confrérie acheta l'édifice attenant à la chapelle « dentro la porta di Capuana, » *Santo Onofrio*, en fit un asile d'orphelins, dont le nombre s'éleva à cent vingt, et leur donna des maîtres de chant et des professeurs pour tous les instruments de musique.

Le *Conservatorio di Santa Maria di Loreto* a été créé au XVI^e^ siècle, par un pauvre artisan du nom de Francesco, qui fonda une chapelle sur la place publique du marché de Notre-Dame et y attacha un franciscain pour l'instruction religieuse à donner aux enfants pauvres des deux sexes. Les voisins s'intéressèrent à la bonne œuvre, lui firent de larges aumônes, et bientôt il fut possible d'ouvrir une classe où l'on enseignât la musique. Alors un prêtre espagnol du nom de Giovanni di Rappia, protonotaire apostolique à Rome, prit

l'œuvre sous sa protection et résolut de parcourir tout le royaume de Naples pour recueillir de l'argent. Ses courses produisirent les plus beaux résultats et le Conservatoire put être établi sur un pied définitif.

Le Conservatoire *della Pietà dei Turchini* date aussi du XVIe siècle. A la suite de calamités publiques, le cardinal Mario Carafa, archevêque de Naples, érigea une confrérie sous le titre de l'église de l'*Incoronatella*. On commença par y annexer un hospice pour les enfants pauvres, et, plus tard, on en fit une école de musique. Peu à peu le nom de l'*Incoronatella* disparut pour faire place à celui *Dei Turchini*, à cause des vêtements, couleur bleu de Turquie, que portaient les pensionnaires.

L'ancien Conservatoire de jeunes filles se rattache historiquement à celui de Notre-Dame de Lorette. Ce dernier avait été, pendant près de deux siècles, dirigé par les Pères Somasques qui y formèrent des hommes très-distingués sous le rapport de la science proprement dite et y firent aussi l'éducation d'une quantité de musiciens de valeur. Au commencement du XVIIIe siècle (1708) les Somasques furent remplacés par des prêtres séculiers. Il y avait alors près de 800 élèves. Or, précisément à cette époque, le cardinal Alphonse Carafa, archevêque de Naples, modifia les règlements de *Santa Maria di Loreto*, et, à la même occasion, créa les Conservatoires *dell' Annunziata* et *di S. Eligio*, pour l'éducation musicale des jeunes filles.

Jamais les écoles de filles ne jouirent, à Naples, de la renommée européenne des Conservatoires de jeunes

gens. C'est à Venise que l'on trouve quatre écoles anciennes, instituées pour les personnes du sexe et autrefois aussi célèbres que les quatre établissements napolitains.

J'ai donné, Monsieur le Ministre, les origines toutes charitables, toutes chrétiennes de ces établissements. Je n'entreprendrai pas de dresser la liste des maîtres illustres qui en sont sortis. Quel musicologue ignore les noms d'Alexandre Scarlatti, de Nicolo Porpora, de Leonardo Leo, de Durante, de Pergolesi, de Piccinni, Sacchini, Jomelli, Cimarosa, Paesiello, Guglielmi, Fioravanti, Zingarelli, Donizetti (1), Bellini, Mercadante!

Pendant deux siècles, les musiciens les plus réputés du monde vinrent faire consacrer leur gloire par les maîtres de Naples. Nos plus brillants compositeurs belges, Gresnick, Grétry, furent, comme Handel, Gluck, Mozart, Haydn, Hasse, Meyerbeer, Hérold, admirateurs de ces Conservatoires et, de nos jours encore, nos Gevaert, nos Soubre, tous nos lauréats du prix de Rome se font honneur d'avoir étudié les méthodes des maîtres napolitains.

Pour compléter la partie historique de ce travail, je dois dire encore quelques mots de la fusion des quatre Conservatoires en une seule École.

Dès le principe, ils eurent des tendances à s'unifier. Toutefois le Conservatoire *Dei Poveri di Gesù Cristo*

(1) Donizetti fut, un moment, directeur de San Pietro à Majella ; Mercadante ne lui fut préféré que parce qu'il était né à Naples.

ne fut supprimé qu'en 1744, et les élèves répartis dans les trois autres. En 1795, d'autres disent en 1797, le Conservatoire de *S. Onofrio* fut réuni à celui de *S. Maria di Loreto*. En 1807, sous la domination française, eut lieu la fusion de celui-ci avec le Conservatoire *Della Pietà dei Turchini*. L'archevêque de Tarente, Monseigneur Capecelatro, avait exposé au roi Joseph Napoléon, que les deux Conservatoires étaient déchus de leur antique renommée, que le désordre régnait dans leur administration, et que le seul remède à l'abaissement du niveau des études était la constitution d'une direction unique pour les deux. Le même ministre proposa la nomination de trois directeurs, pour la partie musicale : MM. Paesiello, Feneroli et Tritta. Quand il installa ces artistes, Mgr Capecelatro leur recommanda de continuer les traditions brillantes des anciennes méthodes de Durante et de Leo.

La direction de Zingarelli, qui suivit celle de ces maîtres, ainsi que celle de Mercadante, sont trop rapprochées de nous et ont jeté un trop vif éclat pour que je croie devoir m'y arrêter.

Grâce à des modifications nombreuses faites aux anciens règlements, des progrès réels furent accomplis dans la première moitié de ce siècle, et l'on peut dire que l'organisation des temps présents est le fruit d'une longue expérience.

---

Le Conservatoire actuel, appelé du nom de son local *il R. Collegio di San Pietro a Majella*, se trouve

régi, comme je l'ai déjà dit, par les décrets royaux de 1872 et 1873.

Il a pour directeur M. le commandeur Lauro Rossi qui fut, pendant dix-huit ans, directeur du Conservatoire royal de Milan. M. Rossi jouit d'une très-grande et d'une très-légitime considération en Italie. Ses opéras, à mesure qu'ils paraissent, sont accueillis comme des œuvres de maître. Sa science égale son génie. Son dévouement à l'instruction musicale est proverbial.

Entrons, maintenant, dans les détails de l'organisation et du programme d'études de *S. Pietro a Majella.*

Le but de l'établissement est l'enseignement COMPLET de l'art musical, aux jeunes gens des deux sexes.

Il se distingue de la plupart des Conservatoires du monde, en ce qu'il constitue une sorte de séminaire artistique, avec jeunes gens pensionnaires (1). Le nombre de ces internes est très-considérable. Il y a aussi un externat pour des élèves des deux sexes.

En vue de donner au jeune homme une éducation artistique complète, on le fait vivre dans un milieu musical permanent, on met le compositeur à côté de l'exécutant et du futur virtuose. De plus, on rapporte tout l'enseignement littéraire à celui de l'art musical.

Parmi les élèves internes il y en a de payants et de non payants. Ces derniers, qui sont au nombre de cinquante, doivent tous appartenir à la nationalité

(1) Un pensionnat de jeunes filles doit être établi dans quelque temps. Il le sera dans un local séparé, sous une administration distincte pour l'économat.

italienne (1). Quand le pensionnat des jeunes personnes sera organisé, vingt d'entre elles, nées en Italie, jouiront du privilége de la gratuité.

L'âge d'admission est de neuf ans. Celui de sortie, en général, de vingt. Il est loisible au Conseil d'administration de modifier ces conditions, en faveur d'enfants qui dénoteraient des aptitudes extraordinaires (2).

Les bourses gratuites sont conférées, après des concours que juge un jury spécial, constitué au sein du corps professoral.

L'instruction est gratuite pour tous les élèves externes, mais ceux-ci, comme les internes payants, ont à se pourvoir, à leurs frais, des livres et des instruments nécessaires à leurs études.

Défense absolue est faite aux élèves de prendre part à aucune exécution musicale, autre que celles de l'établissement, de recevoir des leçons de maîtres étrangers ou d'enseigner eux-mêmes à prix d'argent.

Les branches de l'INSTRUCTION ARTISTIQUE sont au nombre de vingt-trois. Elles comprennent l'étude du solfége, du chant, de tous les instruments, l'exposition scientifique de toutes les matières qui se rattachent à la

(1) Il y a, quant aux jeunes gens, 8 postes gratuits (*posti gratuiti*) pour la composition, 6 pour le chant, 5 pour le piano et l'orgue, 12 pour les violons ; pour les autres cours, 1 ou 2. Quant aux jeunes filles, ce seront 8 postes pour le chant, 8 pour le piano et 3 pour la harpe.

Cette division me paraît critiquable, en ce qui concerne l'école d'orgue. N'accorder que 5 postes gratuits pour l'orgue et le piano réunis, ne me paraît pas suffisant.

(2) Par un deuxième décret royal, l'âge d'admission a été quelque peu modifié. Il est aujourd'hui de 12 à 14 ans, Cf. Art. 8 du règlement de 1873.

musique. Il serait, néanmoins, à désirer que l'esthétique et l'histoire musicale fussent plus catégoriquement développées au programme et devinssent classes obligatoires pour un plus grand nombre d'élèves.

L'Instruction littéraire comprend dix branches : la grammaire italienne, la littérature, l'histoire politique, la géographie, la littérature dramatique, l'histoire musicale, l'étude élémentaire *de la grammaire et de la prosodie latine*, la langue française, la calligraphie, la copie musicale, les mathématiques.

Un ecclésiastique est spécialement attaché au service de l'église du Conservatoire, et rétribué en cette qualité. Doivent fréquenter les instructions religieuses de ce prêtre, tous les élèves dont les familles en manifestent le désir.

L'école de composition a une durée de huit ans; celles de violon et de violoncelle de huit ans; celles de chant de sept ans; celles de piano, d'orgue et de harpe, de sept ans; celles des instruments de bois, de six ans; celles de la contrebasse et des instruments de cuivre, de cinq ans.

Comme dans tous les grands Conservatoires d'Italie, le nombre des élèves est réglementairement limité pour chaque cours.

Indépendamment des postes gratuits dont nous avons parlé, le gouvernement met des bourses particulières de 900 francs à la disposition des élèves de la classe de composition et de ceux des classes de perfectionnement. Des concours spéciaux ont lieu à cet effet.

Il est permis, aux élèves de haute composition, de suivre à la fois les cours de plusieurs professeurs de la même branche. Cet article du règlement prouve que le Conservatoire de Naples veut être une grande école, une véritable université. Il y a cependant, à ce système, des inconvénients. Le principal est que le jeune compositeur devrait, pour ainsi dire, être plus érudit que ses maîtres, afin de pouvoir choisir lequel de plusieurs systèmes est le meilleur.

Les membres du Corps professoral sont nommés par arrêté royal et à la suite de concours. Quand une classe supérieure devient vacante, elle est confiée, autant que possible, au professeur de la classe inférieure. Les dames sont admises à se présenter aux concours, pour l'obtention des chaires qui concernent l'enseignement de la musique aux jeunes personnes.

Il y a obligatoirement de fréquents exercices partiels et généraux entre élèves. Ces exercices doivent se faire de préférence, quant aux ensembles, sur des œuvres de l'école de Palestrina ou de celle de Rossini (Art. 35 du règlement). Je suppose que cet article un peu bizarre disparaîtra tôt ou tard du règlement.

On y prescrit aussi les diverses sortes d'examens dont nous avons déjà parlé à propos de Bologne et de Florence. Les *Maestrini* et les *Maestrine* existent à Naples, comme ailleurs. Il y a même des *Primi Maestrini*, chargés de surveiller les autres.

Notons encore que l'étude du latin est OBLIGATOIRE pour les élèves de composition et pour ceux de la

classe de chant (jeunes gens). Les cours de religion, de grammaire, de géographie, d'histoire et de mathématiques sont gradués, d'après l'âge des élèves.

Le directeur du Conservatoire est chargé de veiller à l'unité dans l'exposition des principes, tant pour l'instruction classique proprement dite, que pour celle de l'art musical. Sous ce rapport cependant, je trouve à Naples moins de centralisation qu'ailleurs.

Il est admis que le *R. Collegio di Musica* ne prête son personnel qu'aux seules exécutions publiques qui, de temps immémorial, ont été faites avec le concours des Conservatoires napolitains. Le but principal des séances d'ensemble doit être de produire les élèves et leurs compositions et de rendre le public témoin de leurs progrès. Des solennités de ce genre, aussi fréquentes à Naples que le permet l'intérêt des études, sont, il faut bien l'avouer, rarissimes en Belgique et en France. A Paris, M. Ambroise Thomas, l'excellent directeur du Conservatoire, a commencé, depuis deux ans, à donner des concerts d'élèves. Toute la presse française y a applaudi.

Disons encore que l'administration générale du Conservatoire de Naples est confiée à un Conseil, dont le président est une personne notable choisie par le Roi. Le directeur du Conservatoire en est de droit le vice-président. Le Conseil se compose, en outre, de quatre personnes connues pour leur zèle et leur science, et de trois professeurs choisis par leurs collègues du Corps enseignant.

Le Président actuel du *R. Collegio* est M. l'avocat Paladini, homme d'une haute distinction et d'un grand dévouement.

Voilà, Monsieur le Ministre, le résumé très-succinct d'une organisation magnifique, fruit de l'expérience des temps, objet constant de l'admiration de tous ceux que notre art a le don d'intéresser.

Le gouvernement paie au Conservatoire de Naples une somme annuelle de 45,995 fr. L'établissement a, en plus, de ses propres biens 40,220 fr. de revenus. Total 86,215 fr.

Ce que coûtent le pensionnat et le double externat, ce que rapportent, en revanche, les postes payants, devrait faire l'objet d'un petit travail spécial que mon temps, nécessairement limité, m'a empêché d'achever. Du reste, les questions pédagogiques intéressent plus que les affaires d'économat.

Au moment où je me trouvais à Naples, le Conservatoire préparait une séance de musique d'ensemble. Je ne manquai pas d'accepter l'invitation que MM. Paladini et Rossi m'avaient faite d'y assister. Cette circonstance me dispensait d'une visite détaillée dans la plupart des classes.

Avant de rendre compte de cet intéressant concert donné par les élèves, le 21 février dernier, je dois, Monsieur le Ministre, pour être complet sur *S. Pietro a Majella*, parler encore de ses archives et de sa splendide Bibliothèque. A la direction de cette vaste collection se trouve, depuis plus de cinquante ans, un ancien

ami de Bellini, un savant illustre, un vieillard dont l'âge a respecté la verte vigueur, un homme que les gloires musicales de l'Italie ont passionné toute sa vie, M. le commandeur F. Florimo.

M. Florimo a commencé par réunir et cataloguer les manuscrits, les œuvres de tout genre délaissés par les anciens maîtres des Conservatoires napolitains. A trois reprises, il a parcouru l'Europe et a visité toutes les bibliothèques pour vérifier quels ouvrages Naples possédait en plus, pour se procurer ceux que *S. Pietro a Majella* n'avait point, enfin, pour rattacher à son précieux trésor les sympathies des compositeurs et des critiques.

Je n'en finirais pas, Monsieur le Ministre, si j'essayais de dresser ici la liste des manuscrits, des autographes précieux, des instruments historiques, des raretés de toutes sortes que possède la Bibliothèque de Naples. En ce moment, M. Florimo rassemble, pour les placer dans une des salles du collége, les portraits des musiciens célèbres de tous les pays, et il complète l'œuvre de ses longues et patientes recherches par la publication de deux volumes contenant les biographies de tous les maîtres napolitains.

Peu de musicologues, en Europe, ont donné des preuves d'un si long dévouement et d'une si profonde érudition. M. Florimo doit être compté, avec M. Gaspari de Bologne, M. Casamorata de Florence et avec d'autres infatigables rechercheurs italiens, au nombre de ces hommes d'élite dont les services méritent les honneurs du marbre et du bronze.

Je reviens à la séance de musique d'ensemble du 21 février.

La petite salle de concert du Conservatoire de Naples est, par son exiguïté, indigne du bel établissement auquel elle est destinée. Peu de personnes, deux ou trois cents à peine, y trouvent place pour assister aux exercices des élèves. J'ajouterai que sa sonorité laisse beaucoup à désirer.

Mais, à ces réserves près, quand j'aurai dit, Monsieur le Ministre, que j'ai entendu un quintette admirable pour harpes seules, de M. Rossi ; un quatuor de flûtes, sans accompagnement; une fantaisie symphonique, écrite par le jeune Bellini, âgé de 17 ans, dirigeant lui-même l'orchestre; un chœur pour voix d'hommes et orchestre, composé par l'élève externe Martini; puis, des airs de chant, des fantaisies-solo pour trombone, pour cor, un splendide fragment symphonique de M. Rossi, le tout exécuté par les élèves, on comprendra que l'école de Naples se maintient au premier rang des écoles du monde (1).

Deux morceaux de chant interprétés par de jeunes personnes m'ont paru moins compris, moins soignés que ceux que j'avais entendus à Florence. Il est vrai que le grand air de soprano de la *Vestale* de Spontini et la belle cavatine de la *Gazza Ladra* de Rossini se trouvent être, le premier comme largeur du trait, la seconde comme élégance, finesse, virtuosité,

(1) Je joins à mon rapport (Annexes 8, 9, 10, 11 et 12) les programmes de cinq séances de l'année courante. Elles ont rivalisé d'intérêt.

au-dessus de l'âge et des moyens des demoiselles qui les ont chantés.

J'ai constaté à Naples, à Rome, ailleurs, que la facture instrumentale est inférieure, en Italie, à celle de Belgique. On abuse dans tous les pays de l'usage des pistons et des cylindres pour les instruments de cuivre ; les trombones, les cors notamment ont perdu, par l'emploi de ces moyens, leur timbre naturel. Mais, au moins. chez nous, l'ancienne couleur du son est-elle plus ou moins imitée et le mécanisme opère-t-il sans faire du bruit. A Naples, le solo de trombone, quelque bien joué qu'il l'a été par l'élève interne Léoni, m'a fait l'effet d'un solo de saxo-tuba. Le Conservatoire, évidemment, n'est pour rien dans cette infériorité de facture.

Le chœur, composé pour la séance du 21 février par l'élève Martini pour voix d'hommes seules avec orchestre, est plutôt une symphonie avec accompagnement de voix, qu'un chœur. — Je le répète : le chant d'ensemble sans accompagnement, tel que nous le comprenons en Belgique, est une branche tout entière à créer, du Nord au Midi de la Péninsule.

En revanche, Monsieur le Ministre, de ma vie je n'ai assisté à l'exécution d'une œuvre plus fraîche, plus jeune, plus primesautière que la Fantaisie Symphonique *Aurora* du jeune Bellini. M. le commandeur Rossi a pour principe de ne corriger que le moins possible les partitions de ses disciples. Et il a parfaitement raison. L'inexpérience elle-même constitue parfois un élément d'intérêt pour le public, et il n'est pas rare de

voir de jeunes débutants trouver des effets et des couleurs que des maîtres consommés ne dédaigneraient guère. Je crois ne pas me tromper en prédisant que le nom de Bellini renaîtra glorieux pour l'art musical et que la renommée du jeune compositeur napolitain franchira un jour les frontières de son pays.

Ajoutons qu'à ces séances données par les élèves seuls, il y a quelque chose de particulièrement intéressant. L'animation, la vie, l'émulation de cette jeune population, la joie expansive avec laquelle elle se joint au public en cas de succès d'un condisciple, tout cela jette une chaleur communicative dans l'auditoire et produit facilement l'enthousiasme. J'estime que de semblables exercices publics offriraient un attrait exceptionnel à Bruxelles, à Gand, à Liége, à Anvers.

Au Chapitre qui concerne la ville de Milan, j'aurai à parler de M. le commandeur Lauro Rossi, comme compositeur. Je me bornerai à dire ici que le fragment de son opéra : *Il Maestro e le Cantante* est d'une grande distinction et fait, non moins que le quintette pour harpes, le plus grand honneur à son auteur.

Je termine mon rapport sur le collége royal de *S. Pietro a Majella* par la liste des professeurs actuels du Conservatoire (1).

*Instruction musicale.*

*École élémentaire* : MM. G. TURNO, E. KRAKAMP, F. MUSUMEIN.

(1) L'Annexe nº 13 se compose des divers règlements réunis en une brochure.

*École de chant* : MM. A. GUERCIA, D. SCAFATI, E. DE ROXAS, B. CARELLI.

*Écoles de piano et de harpe* : MM. E. COOP, B. CESI, C. PALUMBO, F. SIMONETTI, F. SCOTTI.

*Écoles d'harmonie et d'orgue* : MM. L. VESPOLI, C. COSTA, N. D'ARIENGO.

*Écoles de contrepoint et de composition* : MM. P. SERRAO, L. VESPOLI, L. ROSSI.

*Écoles d'instruments à cordes* : MM. F. PINTO, R. LAMBIASE, G. MARI, G. GIARRITIELLO, G. NEGRI, M. LOMBARDI.

*Autres instruments* : MM. G. ALBANO, L. FALCONE, F. PONTILLO, L. CARRAVAJO, F. POGGI, D. GATTI, R. FORTUCCI.

*Archiviste* : M. F. FLORIMO.

## *Instruction littéraire.*

*Grammaire italienne* : M. D. POLIFIERI.
*Éléments de style italien* : M. E. ROCCO.
*Littérature poétique et dramatique* : M. C. LANZA.
*Géographie et histoire* : M. D. MANGINELLI.
*Esthétique et histoire musicale* : M. F. POLIDORO.
*Droits et devoirs sociaux* : M. A. BRACCA.
*Langue française* : M. G. GIANNIERI.
*Langue latine* : M. G. SCHERILLO.
*Déclamation* : M. F. MASTUSCELLI.
*Calligraphie* : M. G. MINICHINI.
*Danse et maintien* : M.-L. FAZIO.

Il y a, en plus, 15 *Maestrini* et 12 *Meastrine* pour venir en aide aux professeurs.

Le Conservatoire compte 71 pensionnaires, 84 externes du sexe masculin, 70 du sexe féminin ; total : 225 élèves.

## II

Sous ce deuxième paragraphe, je groupe, Monsieur le Ministre, différentes observations que j'ai encore recueillies relativement à la musique à Naples. J'y joindrai aussi quelques remarques à propos de la musique militaire en Italie. En ce pays, comme en Belgique, les orchestres de l'armée sont sans rapports directs avec la ville où ils tiennent garnison.

Le Municipe de Naples s'est spécialement occupé de l'enseignement populaire du chant. En 1871, à l'occasion de la réunion d'un grand Congrès pédagogique, la question suivante a été posée :

« A quelle méthode faut-il donner la préférence pour
» l'enseignement populaire du chant choral? On n'exige
» pas que la méthode indiquée soit italienne, mais les
» auteurs de la réponse devront tenir compte de sa
» facilité, de sa précision et de la possibilité de l'ap-
» pliquer tant aux classes primaires et moyennes qu'à
» celles des adultes. »

Une commission fut constituée, sous la présidence de M. Filippo Coletti, pour la solution de la question. Les sept membres de la commission étudièrent successivement les systèmes Chevé, Wilhem et Marx. Ils trouvèrent, à chacun, certaines qualités, mais, d'un autre côté, de nombreux défauts. C'est alors qu'un des critiques les plus distingués de l'Italie méridionale, M. Michel-Charles Caputo, membre de la commission,

ayant appris que sa propre méthode allait devenir l'objet d'un examen, se retira et laissa à ses collègues toute liberté d'appréciation sur ses principes.

Le système Caputo fut adopté. Il forme le résumé de ce que les autres ont préconisé d'utile, il écarte les inconvénients qu'on avait signalés, et propose bon nombre de choses que nous pratiquons depuis longtemps en Belgique, et dont nous nous trouvons très-bien.

Pour les musiciens-amateurs qui voudront développer leurs connaissances de lecture musicale, je conseillerai aussi le *solfeggio parlato colletivo* de M. le chevalier Krakamp, professeur au Conservatoire. Les solféges parlés sont encore rares. Celui de M. Krakamp sera utile aux amateurs et aux artistes.

J'ai parlé de M. Caputo. Ce musicologue est très-considéré en Italie; sa collaboration au *Giornale di Napoli* constitue, depuis de longues années, le principal attrait artistique de cette feuille. M. Caputo est un critique éclairé, nullement systématique, disposé à reconnaître et à louer le bien partout où il le rencontre. Mais il est ferme autant que droit, et son érudition égale la loyauté de son caractère.

Naples possède aussi un journal spécial pour notre art. C'est le *Lunedi d'un Dilettante*. A cette feuille collaborent une douzaine de plumes musicales, toutes très-autorisées et par leur valeur respective, et par un zèle qui ne se dément point.

Enfin, il y a, dans cette ville, un célèbre établissement

d'impression musicale. Il est dirigé par M. Félix Cottrau, dont la maison est propriétaire d'un grand nombre de compositions en tous genres. MM. Guillaume Cottrau, père, et Théodore Cottrau, fils, ont composé une cinquantaine de chansons populaires que tout le midi de l'Italie sait par cœur.

Il convient, ici, de dire un mot des *Canzonette napolitane* et de leur vieille célébrité.

La vérité est que, pour rencontrer l'antique cantilène, ce n'est pas à Naples même qu'il faut l'aller chercher. L'ancienne mélodie, avec sa simplicité quasi diatonique, son rhythme essentiellement irrégulier et coupé, ses restes de la mélopée grecque, existe encore, mais à la campagne, dans les montagnes, aux bords de la mer, toujours loin des villes. Dans son livre admirable *sur la théorie et sur l'histoire de la musique, chez les peuples de l'antiquité,* notre illustre directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, M. Gevaert, se livre à une étude des plus intéressantes, celle de la génération des types mélodiques. Tant de refrains populaires trouvent leur origine dans le plain-chant, et, par lui, dans les modes primitifs de la musique des Grecs. Nulle part, en Europe, la thèse développée par M. Gevaert ne se démontre mieux que dans l'ancien royaume des Deux-Siciles. La question vaudrait, à elle seule, un voyage dans ces contrées, si belles, si exceptionnellement dotées par le Créateur.

Le chant populaire actuel de Naples, même les mélodies des *pifferari*, n'ont rien de commun avec les pré-

cieux restes de l'antiquité. C'est de la musique moderne, dans la tonalité et avec le rhythme adopté par tout le monde, mais fraîche, pimpante et chantée avec un brio inimaginable. Plusieurs de ces chansons sont réellement belles et bien écrites. La maison Cottrau en a édité une centaine dans une seule collection.

Il me reste, Monsieur le Ministre, à dire un mot de la musique religieuse à Naples.

Elle n'y est pas meilleure qu'ailleurs. J'ai entendu exécuter à la cathédrale, à titre de plain-chant, une grand'messe dans le ton moderne de *sol*, ne différant du style transitonique qu'en un point, c'est qu'il n'y avait pas de mesure!

Lorsque l'Épître ou l'Évangile durent un peu longtemps, il n'est pas rare de voir les organistes occuper l'attention publique par l'improvisation d'un morceau à fioritures, couvrant la voix du prêtre.

En fait d'accompagnement de plain-chant je n'ai rien rencontré qui soit à louer (1).

Quant à la musique proprement dite, il va de soi que les populations méridionales ont, sous le rapport des convenances du style religieux, d'autres idées que celles du Nord. Cela n'existe pas seulement en musique, mais en peinture, en sculpture, en architecture, dans tous les arts.

(1) Son Éminence Mgr le cardinal Riario-Sforza, archevêque de Naples, m'a fait l'honneur de me demander les livres de plain-chant des diocèses de Malines, de Liége et de Gand. Dès mon retour en Belgique, je me suis empressé de faire parvenir ces ouvrages au vénérable prélat.

Le chant liturgique, exécuté par le peuple à l'unisson, selon la mode de l'Allemagne et de certains diocèses français, est inconnu à Naples. Ajoutons hardiment qu'un beau choral sévère, à quatre parties, y paraîtrait gothique, barbare, comme le paraissent, à maint Italien, nos belles cathédrales du moyen âge.

Et cependant, Monsieur le Ministre, il existe dans le Midi de belles inspirations religieuses, accompagnées d'une modeste harmonie, écrites le plus souvent pour une, deux ou trois voix. Elles sont simples, onctueuses, évoquées par une foi vive, par une sincère piété. Elles portent certainement l'âme vers Dieu.

Des critiques du Nord de l'Europe ont qualifié ces mélodies d'église de déclarations d'amour profane. Ces messieurs se trompent. Ils n'ont pas visité l'Italie. Ils oublient que les moyens du beau sont multiples et dépendent des mœurs et de la civilisation. L'artiste remplit sa mission dès qu'il les emploie avec pureté d'intention. De fait, je n'oserais pas dire que le plus bel unisson populaire entonné sous les voûtes majestueuses de la cathédrale de Cologne, m'ait plus porté à la dévotion que la simple cantilène que j'ai entendu chanter, sur la route du Pausilippe, devant l'image d'une Madone, en pleine rue, par deux petites filles du peuple.

J'exprime, en terminant mon rapport sur la ville de Naples, tous mes remercîments à M. Le Riche, Consul belge, pour les services qu'il a bien voulu me rendre dans l'accomplissement de ma mission.

Un mot sur les musiques d'harmonie militaire.

J'en ai entendu un grand nombre. Dans toutes les villes où je me suis arrêté, j'ai cherché à vérifier si les impressions que j'avais reçues à Rome devaient se confirmer en province. Je consigne mes conclusions sous la rubrique de Naples, parce qu'à partir de cette ville ma conviction a été faite.

Ces musiques sont inférieures à celles de Belgique, de France, d'Allemagne et surtout d'Autriche. Les proportions orchestrales sont défectueuses, le choix des morceaux manque, en général, de goût. Il n'y a pas de finesse, pas de couleur dans l'exécution, et les cuivres bas sont d'un éclat de son à briser le tympan des oreilles. Je suis porté à croire que le public italien n'aime pas les fantaisies développées, ces arrangements sur motifs d'opéras, si intelligemment et parfois si savamment combinés, avec effets de contraste et de gradation, *pots-pourris* charmants dans lesquels nos Snel, nos Hanssens, nos Bender, nos Staps, Labory, Schrœder, Painparé, Van den Bogaerde et autres, se sont fait une brillante réputation. Voilà peut-être l'excuse des chefs d'orchestre italiens, mais, en tout cas, sur dix concerts militaires donnés en Italie et sur dix donnés en Belgique, n'importent les régiments, j'estime que nous en aurions sept dépassant par l'intérêt du programme, par la valeur des solistes, par les nuances, la vigueur et les qualités d'ensemble, ceux de la Péninsule.

D'où provient cette infériorité? Je l'attribue à deux causes. D'abord à la facture instrumentale, qui est défec-

tueuse; en second lieu, à la triste position sociale que la loi italienne fait aux chefs de *Banda*.

Je l'ai déjà constaté plusieurs fois dans le courant de ce rapport, les instruments, ceux de cuivre surtout, ne possèdent pas le timbre naturel du rôle qu'ils ont à remplir dans les *tutti*. La sonorité d'ensemble n'a pas les proportions voulues. Le système et les familles Sax ont été imités, mais avec toutes leurs exagérations. De plus, un instrument italien quelconque, pris isolément, vaut moins que son pareil fabriqué chez nous ou en France. Voilà la première cause d'infériorité.

Les chefs de *banda*, en deuxième lieu, sont de simples sous-officiers, ce qui est regrettable. Je me flatte d'être de ceux qui, il y a vingt ans, ont soutenu dans la presse belge la nécessité d'élever le rang de nos braves chefs militaires. Il faut habiter la province, pour savoir combien dans les petites villes, où tout le monde se connaît, le chef de musique sous-officier est isolé dans la société. Il est forcé de fuir les réunions du beau monde, malgré les égards que, le plus souvent, ses supérieurs ont pour lui. Médiocrement rétribué, il doit chercher dans le produit de leçons payées un accroissement de ressources, et il ne lui reste que tout juste le temps de diriger ses répétitions d'ensemble, au lieu de pouvoir instruire chaque musicien gagiste en particulier.

Permettez-moi, Monsieur le Ministre, de m'arrêter encore un instant sur ce sujet qui intéresse autant la Belgique, que la France et l'Italie.

Grâce aux brochures publiées par M. le général Trumper, nos règlements belges sont aujourd'hui modifiés, et il est devenu possible aux chefs de musique dans l'armée d'arriver au grade de lieutenant, après un certain nombre d'années de service. Mais la loi actuelle est-elle suffisante? Je ne le crois pas.

Je conseillerais pour notre pays, comme pour l'Italie, où cela est encore bien plus nécessaire, l'adoption des mesures proposées récemment pour la France par M. Descoins, chef de musique du 34e de ligne de ce dernier pays.

M. Descoins le dit très-bien, le corps de musique est et doit être considéré comme une compagnie. Ce principe posé, il en résulte qu'en Italie, ces compagnies n'ont que des soldats et un sergent-major; en France et en Belgique, un sous-officier et parfois un lieutenant.

M. Descoins trouve que ce qui manque aux orchestres militaires, c'est un noyau de professeurs rattachés au régiment par une paie suffisante. Il voudrait qu'il y eût, outre l'officier de musique, deux musiciens traités sur le pied des sergents-majors et quatre assimilés aux sergents. Ce sont là, dit M. Alfred d'Aunay, à qui j'emprunte ces détails, des positions modestes mais suffisantes, et qui décideraient maint musicien à renoncer aux déboires des positions civiles. Elles auraient de l'analogie avec celles des *maestrini* dans les Conservatoires italiens.

Enfin, M. Descoins demande que certains directeurs

puissent parvenir jusqu'au grade de capitaine, et il prouve que la question financière n'est pas mêlée aux réformes qu'il préconise.

Pour l'Italie, M. Déselé, que je crois également être chef de musique dans l'armée, vient de faire un travail analogue à celui de M. Descoins, en France. S. E. le Ministre de la guerre d'Italie a autorisé M. Déselé à livrer sa notice à la publicité.

Je termine ici cette petite digression. La question est des plus intéressantes au point de vue de la propagation de l'art. Les musiques militaires jouiront toujours d'une réelle influence au point de vue populaire.

# VILLES

## de Pise, Padoue, Bergame, Lucques, Modène, Parme, Plaisance, etc.

J'ai visité la plupart de ces villes. Elles sont sans influence réelle sur le mouvement actuel de l'art musical en Italie. Elles suivent, dans la mesure de leur importance locale, le courant des grandes cités. Les unes sont célèbres par des bibliothèques d'une certaine valeur. D'autres par les écoles qui y existaient quand elles étaient capitales de duchés. D'autres, enfin, ont donné naissance à des musiciens renommés. Mais si aujourd'hui une d'entre elles possède dans ses murs un jeune artiste d'avenir, c'est à Milan, à Bologne ou à Florence qu'elle l'envoie faire ses études.

Proportion gardée avec la Belgique, ces villes, d'après leur population, sont dotées de meilleurs théâtres, de meilleures troupes, d'un meilleur orchestre que les nôtres. J'ai entendu, par exemple, à Padoue, un opéra de Petrella qu'aucune troupe belge, excepté celle de Bruxelles, n'interpréterait aussi bien.

La Basilique de S. Antoine de Padoue ne possède pas moins de quatre orgues dans sa nef principale. Ces instruments, comme la plupart de ceux qui existent en Italie, sont construits dans le genre ancien. La combinaison des registres est devenue quelque chose d'incompréhensible. Aux grandes fêtes les quatre orgues jouent simultanément. Comme qualités artistiques, elles ne valent pas, toutes ensemble, un bel orgue moderne de Belgique.

Au reste, ce n'est pas à Padoue que j'ai annoté les choses les plus critiquables au point de vue de la facture et de la composition des jeux. Il est des localités en Italie où les orgues font encore entendre la grosse caisse, le cor de chasse, le chant du rossignol, le murmure des ondes, etc.

La ville de Bergame rappelle les souvenirs brillants de Donizetti et de son maître Simon Mayr ou Mayer. Prochainement, de grandes fêtes jubilaires y seront données en l'honneur de ces deux artistes, auxquels elle a déjà élevé des statues.

Bergame possède une bibliothèque très-intéressante. C'est dans son église principale que Simon Mayer, comme Asioli et Bigatti à Milan, comme Zingarelli et Fioravanti à Rome et à Naples, fit refleurir, il y a cinquante ans, le style orchestral concertant dont déjà, au siècle précédent, on déplorait les abus à l'église.

Ce style est né de l'esprit frivole et païen qui régnait au XVIII[e] siècle en Italie, en France et en Autriche.

On peut le définir d'un mot, en disant qu'il était l'antipode de ce que commande le respect du Lieu Saint.

La Présence Réelle de la Divinité dans nos temples était complétement oubliée par ces compositeurs. Ils confondaient le lyrisme vrai avec le dramatisme. Pergolesi, par exemple, ne fut jamais compris par eux. Au contraire, le récitatif dramatique, l'aria, les soli de virtuosité, la coupe même des scènes théâtrales, tout fut mis à contribution pour le genre soi-disant sacré. Les églises, en Italie, devinrent de vraies salles de concert. Les dames y chantaient, de grands musiciens composaient des partitions brillantes auxquelles, malheureusement, manquait la première des qualités, l'esprit de foi. Et la réputation de ces compositeurs, parmi lesquels plusieurs étaient des hommes supérieurs, franchissait les Alpes; et l'on vit alors la Bavière, l'Autriche, la France, la Belgique surtout, se modeler sur eux. La frivolité des œuvres de Godecharles, de d'Hollander, de Pauwels, de Devolder et d'une foule d'autres de nos compatriotes est inexplicable pour ceux qui n'ont pas réfléchi à l'influence italienne que notre école subit à la fin du siècle dernier.

Et cette influence fut d'assez longue durée. Les temps plus rapprochés de nous (de Zingarelli, de Fioravanti, d'Asioli, de Simon Mayer) sont ceux où M. Suremont, d'Anvers, se faisait adresser de Rome un *Dixit Dominus* dont il était l'auteur, mais qu'il avait fait copier sous le

titre de *Dixit* de VERNUCCI, maître de chapelle italien.

L'engouement était tel, à Anvers, pour la musique sacrée à l'italienne que, sous le nom de Suremont, personne n'eût voulu entendre le nouveau motet, tandis que, provenant d'un auteur appelé VERNUCCI, il recueillit les suffrages du maître de chapelle de Notre-Dame, de MM. les Fabriciens et de toute la paroisse! La même chose arriva plus tard, également à Anvers, à M. Simon.

L'un des derniers compositeurs de cette école, à Anvers, fut le notaire Janssens. Tous ses partisans n'ont pas encore disparu. Je connais mainte autre ville de Belgique, où Janssens, Asioli, Zingarelli et Mayer sont toujours les dieux du genre, et où il ne ferait pas bon de trop attaquer leurs partitions.

La ville de Parme possède une école de musique assez intéressante qui fut fondée, en 1825, par un décret souverain. C'était d'abord une école de chant que l'on rattacha à l'*Ospizio delle Arte*, en faveur des jeunes gens tirés de cet établissement ou d'enfants pauvres nés dans les duchés de Parme ou de Plaisance. Le but principal était de peupler la maîtrise de la Cour. A l'*Ospizio delle Espote* fut aussi créée une classe de chant pour jeunes filles.

Gardoni, Calzolari, Superchi, sont sortis du Conservatoire de Parme.

On ajouta, peu à peu, à l'enseignement du chant celui du piano, du violoncelle, de la contre-basse, de la flûte,

de la clarinette, enfin de tous les instruments de bois et de cuivre, d'harmonie, de littérature et d'esthétique.

Des décrets de 1840 et de 1862 développèrent encore l'établissement, et les élèves furent divisés en deux catégories : les internes et les externes. Les pensionnaires sont au nombre de 18. L'instruction y est aujourd'hui si solide, que plus d'un élève, au sortir de ses cours, a été jugé apte à rentrer comme professeur au Conservatoire.

L'école de Parme ne coûte annuellement que 27,000 francs à l'État. Elle a pour Directeur le professeur de contrepoint et pour Chef d'orchestre celui de violon.

Dans l'Annexe n° 14, jointe à mon rapport, se trouvent le Règlement et les noms de tous les professeurs.

# VILLE DE VENISE

Cette ville, au point de vue de l'enseignement musical, est bien déchue de son antique réputation.

De même que Naples avait ses quatre fameux Conservatoires de jeunes gens, Venise en possédait quatre, non moins réputés, pour l'enseignement de la musique aux jeunes filles. C'étaient : L'*Ospedale della Pietà,* les *Mendicanti,* les *Incurabili* et l'*Ospedaletto di san Giovanni* (1).

Deux de ces Conservatoires cessèrent d'exister dans les dernières années de la République. Celui des *Mendicanti* dura jusqu'à l'époque de la Révolution. Celui de *la Pietà* est devenu aujourd'hui un hospice d'enfants trouvés (2).

Quand je me suis adressé à notre honorable Consul belge à Venise, M. Georges Barriera, pour visiter les

(1) Cf. L. et M. ESCUDIER, *Dictionnaire de musique*. Paris, 1858.
(2) *Ibid.*

écoles de musique, il m'a appris, à ma grande surprise, que Venise ne possédait pas de Conservatoire et que les jeunes Vénitiens de talent étaient envoyés à Milan.

Je juge donc inutile de résumer l'histoire d'établissements autrefois célèbres, mais qui ne comptent plus aujourd'hui dans la statistique musicale de l'Italie.

A Venise, comme ailleurs, le clergé se plaint du peu de respect que professent les organistes pour l'art sacré. Le style concertant y est à la mode pour l'orgue et, en fait de plain-chant, c'est la même absence d'unité que partout.

L'orchestre du Théâtre de la Fenice est nombreux et bien constitué. Il y a, dans cette phalange artistique, beaucoup de justesse, des nuances fines, de l'aplomb. Seulement, à la Fenice aussi, les cuivres sont trop stridents et le saxo-tuba joue un rôle exagéré.

On donnait, au moment de mon séjour en cette ville, l'opéra *Selvaggia* de M. F. Schira. Cette partition ne m'a pas paru bien originale. Je crois l'auteur capable d'écrire de meilleures œuvres que celle-là.

En définitive, comme organisation, le théâtre de Venise est un des principaux et des meilleurs de l'Italie.

C'est à Venise que les catholiques italiens ont tenu leur grand Congrès du mois de juin 1874. Des vœux y ont été formulés contre l'orchestre à l'église et sur la matière du chant sacré. Je crois nécessaire de m'arrêter un moment sur la question, parce qu'on lui a donné,

dans un journal catholique belge, une portée qu'elle n'a point.

Je me suis procuré, à l'Archevêché, le volume des comptes-rendus officiels du Congrès. J'ai eu l'heureuse chance de pouvoir me mettre en rapports personnels avec l'un des honorables auteurs des propositions. Enfin, j'ai eu l'honneur de consulter directement Son Éminence Mgr Trevisanato, Cardinal-Patriarche de Venise. Je puis affirmer que la feuille belge s'est trompée.

Remarquons-le d'abord: des vœux formulés par des laïques, dont le très-grand nombre ignorent l'art musical, ne constituent pas, malgré tout le zèle de leurs auteurs, matière d'obligation, en fait de discipline ecclésiastique.

La demande de proscrire tout orchestre des églises ne saurait être accueillie que dans le pays d'où elle émane, et là où il a des abus. A Venise, du reste, personne n'a voulu être plus sévère que Benoît XIV dans l'Encyclique de 1749. Je le sais positivement.

Donc, tout *argumentum à pari* tiré, pour la Belgique, de ce que l'on a dit ou écrit à Venise, est sans valeur pour nous. Sont-ce deux pays semblables? Avons-nous les mêmes mœurs, la même impressionnabilité à l'église? Est-ce aux Belges à apprendre, à l'heure qu'il est, des maîtres de chapelle et des organistes italiens, ce qui convient ou ne convient pas dans la maison du Seigneur?...

On a formulé des vœux dans les deux grands Con-

grès catholiques de Belgique, et avant ces Congrès dans celui de 1860 à Paris. Ces vœux sont tout différents de ceux exprimés à Venise. Depuis, des règlements ont été promulgués par NN. SS. le Cardinal-Archevêque de Malines, l'Évêque de Gand, l'Évêque de Liége. Il doit suffire à la conscience des fidèles de se conformer à ces instructions. Elles constituent plus que des vœux. Elles sont sages, prudentes, éminemment respectables, et quand l'Ordinaire du diocèse permet, il est malséant à des laïques de défendre.

Pourquoi, Monsieur le Ministre, hésiterais-je à tout dire? J'ai pris la respectueuse liberté de demander au vénérable Cardinal-Patriarche si, dans sa pensée, il s'agissait, pour les musiciens, de confier dorénavant à la poussière des bibliothèques les partitions sublimes des grands maîtres; si la Sainte Église qui chante dans ses Psaumes : *Laudate Dominum in sono tubæ, in tympano et choro, in chordis et organo, in psalterio et citharâ, in cymbalis jubilationis*, allait nous forcer à briser la Harpe du Roi-Prophète devant l'Arche Sainte? « Nul-
» lement, m'a répondu l'éminent Prince de l'Église.
» Des vœux sont des vœux, mais les Évêques seuls
» décident. (1) »

A son tour un des auteurs des propositions m'a dit :
« Nous n'avons voulu que protester contre les abus.
» Je reconnais, comme vous, que la première de toutes

(1) S. G. Mgr l'Archevêque de Milan m'a fait l'honneur de me parler absolument dans le même sens et dans les mêmes termes que le Cardinal-Patriarche de Venise.

» les questions, est de régénérer le style des organistes italiens, de rétablir la diatonie dans le plain-chant. Nous avons demandé la suppression de l'orchestre, mais ce qui, après cette suppression, devait être conservé, le jeu de l'orgue, l'accompagnement, ne valent pas mieux. J'avoue que cet enseignement doit être complètement réformé. Pour ma part, je proclamerai toujours que l'*Ave verum* de Mozart, la *Messe du Sacre* de Cherubini et tant d'autres partitions admirables sont de vrais chefs-d'œuvre et font la gloire de notre Religion. »

La ville de Venise possède une *Société Philharmonique*. Je n'ai pas eu l'occasion de la visiter. La suppression des conservatoires doit enrayer le mouvement de propagation que tenterait cette Académie.

Il me reste, à propos de Venise, un dernier mot à dire. Je veux parler des *Canzonette popolari Veneziane*. Dans la première moitié de ce siècle, Perucchini, Bevilacqua, Generali et plusieurs autres, ont illustré ce genre. L'éditeur Ricordi de Milan a publié, il y a quarante ans, un recueil de cantilènes anciennes et de mélodies à tournure plus moderne, ingénieusement trouvées par les auteurs que je viens de citer. Rien de neuf n'a paru depuis lors. C'est toujours l'ancienne collection Ricordi que les marchands de musique de Venise ont à offrir aux amateurs.

# VILLE DE MILAN

Au point de vue de la mission que vous m'avez fait l'honneur de me confier, Monsieur le Ministre, la ville de Milan est la plus intéressante de toute l'Italie.

Je partage mon rapport sur Milan en cinq parties. Je traiterai successivement : 1° du Conservatoire royal ; 2° de la musique dite de chambre et des écoles populaires pour l'enseignement de la musique instrumentale et du chant ; 3° de la maîtrise métropolitaine ; 4° de la société de Sainte-Cécile (plain-chant et musique religieuse) ; 5° des grands éditeurs de musique établis à Milan et, à ce propos, des tendances que révèle la nouvelle composition italienne, du journalisme musical et de la critique.

## I

Quand on se livre à un examen sérieux du Conservatoire royal de Milan, on arrive à cette conclusion qu'il ne

constitue pas seulement une école de musique comme le sont le plus grand nombre de celles d'Italie, mais une véritable Université, où tout ce qui, directement ou indirectement, se rattache à l'art musical, est étudié à fond. Aussi, l'article premier du Règlement, approuvé par le Roi en 1864, dit-il : « *Il R. Conservatorio di musica* « *di Milano e istituito per dare l'insegnamento gratuito* « *della musica vocale e istrumentale, e per diffondere il* « *buon gusto musicale mercè la esecuzione delle migliore* « *compositioni antiche e moderne. In quest'Istituto, oltre* « *alle Scuole musicali propriamente dette, vi sono Scuole* « *letterarie destinate a completare la istruzione degli* « *allievi.* »

Je traiterai de l'histoire de cet établissement, de ses divers règlements, de sa bibliothèque. Je rendrai compte de la visite des classes que j'ai faite en détail, sous la conduite de son très-digne directeur, M. le chevalier Mazzucato.

Une étude intéressante à faire serait celle de l'enseignement de la musique à Milan avant la première révolution française. Elle exigerait trop de développements dans ce rapport. Je me bornerai à résumer l'histoire du Conservatoire depuis l'avénement de Napoléon Ier au trône d'Italie. Je la dois, en grande partie, aux notes qu'a recueillies M. Ludovico Nobile Melzi, Président de la commission directrice.

En 1807, le prince Eugène de Beauharnais promulgua, au nom de l'empereur, le décret constitutif du Conservatoire.

On y admit des élèves internes et des externes. Dix-huit bourses de pension gratuite furent réservées aux jeunes gens, six aux jeunes filles. Le maître de composition fut placé à la tête de l'établissement sous le titre de *Censore dell' Istituto*.

C'est sur la proposition de Simon Mayer(1) que Bonifacio Asioli fut nommé professeur d'esthétique, *Censore* et maître de chapelle de la cour. La valeur artistique d'Asioli est trop connue pour que je m'arrête longtemps à ce compositeur. Mélodiste avant tout, grand coloriste dans son instrumentation, Asioli visa aussi à la science. Il publia divers traités d'harmonie et des méthodes pour instruments. Un seul reproche peut lui être adressé, c'est qu'en musique religieuse, il se lança dans le style concertant, n'écrivit que d'une manière théâtrale et nuisit beaucoup à l'art vrai.

En 1814, Ambroise Minoja devint *Censore*. En 1826, Vincenzo Federici succéda à Minoja, et bientôt il eut lui-même un successeur, Francesco Basily. Nicola Vaccaj prit, en 1837, la place de Basily et la conserva jusqu'à la fin de 1844. De 1844 à 1850, Felice Frasi fut *Censore*, et après lui arriva M. Lauro Rossi.

Avant de parler du commandeur Lauro Rossi, je dois entrer dans quelques détails sur les directions qui ont précédé la sienne.

Celle d'Asioli donna lieu à de nombreuses discussions. Elle produisit cependant plusieurs sujets distingués, tant pour la composition que pour le chant et la

(1) Voir ce nom sous la rubrique BERGAME.

virtuosité instrumentale. Bien des artistes italiens, aujourd'hui célèbres, datent de cette époque.

Malgré le succès relatif de l'enseignement créé par Asioli, le gouvernement autrichien fut mécontent de lui. Le comte Giulio Ottolini fut placé à la tête de la partie administrative, Asioli se retira, et c'est ainsi que Minoja fut appelé à lui succéder.

Deux décrets impériaux, l'un de 1820, l'autre de 1823, apportèrent des modifications à l'organisation du Conservatoire. On supprima l'externat, et le gouvernement se réserva exclusivement la nomination aux *posti gratuiti* pour les pensionnaires. On donna aussi une plus grande importance aux études littéraires et on proclama, ce qui est très-vrai, qu'un compositeur est un artiste incomplet lorsqu'il ignore l'histoire de son pays, le mouvement littéraire et artistique du monde civilisé et la philosophie des beaux-arts.

Un rescrit du souverain (1826), confirmé par un autre de 1846, prescrivit encore une mesure excellente : l'obligation pour les professeurs d'enseigner pendant trois ans, avant d'être admis au titulariat définitif de leur cours.

Si la direction d'Asioli peut revendiquer avec honneur, comme élèves datant de son temps, Soliva, Schraffer, Alari, Gordigiani, les directions qui l'ont suivie, de 1814 à 1848, citent avec non moins de gloire : Schira, Cagnoni, Biaggi, Fumagalli pour les classes de composition et de piano, Arditi pour le violon, Piatti pour le violoncelle, Bottesini pour la contre-basse, Giuditta Grisi, les Brambilla pour le chant, etc. Une quantité

d'opéras essayés, à cette époque, sur le petit théâtre du Conservatoire, eurent plus tard, dit M. Melzi, les honneurs des premières scènes d'Italie.

Quand Basily eut quitté Milan pour devenir, à Rome, maître de la chapelle Giulia, son successeur Vaccaj s'appliqua à attacher des hommes de valeur et d'avenir au corps enseignant. De ce temps date la nomination de Rolla à la classe d'accompagnement et de lecture des partitions, de Ronconi à une classe de chant et, également à une classe de chant, de Mazzucato qui venait d'échanger ses études universitaires, à Padoue, contre celles de l'art musical (1839). M. le chevalier Albert Mazzucato, directeur actuel du Conservatoire royal de Milan, est donc, depuis 36 ans, professeur à cet établissement.

Les événements de 1848 eurent une triste influence sur l'École milanaise. Pendant cette année, néanmoins, on réussit à conserver les pensionnaires et à terminer les cours. Mais en 1849 les locaux furent occupés par l'armée autrichienne. La seule faveur que M. Piazzi, curateur du Conservatoire, put obtenir du Ministre Montecuculli, fut de faire recueillir les jeunes filles dans une maison privée et de confier les jeunes gens à leurs professeurs respectifs pour la continuation de leurs études.

De cette époque date la fin de l'internat. Les nombreuses réparations que les locaux eussent dû subir, après le départ des troupes, le désir exprimé de tous côtés par la population de voir se rouvrir un

externat, enfin la considération que les villes de Paris, de Leipzig, de Bruxelles, de Prague, n'avaient pas de pensionnaires, furent cause qu'on transforma l'Établissement en un lycée public.

Cette mesure radicale provoqua de vives critiques, et je les comprends jusqu'à un certain point. S'il est vrai de dire qu'au point de vue administratif il y avait avantage à renoncer à l'ancien système, il faut reconnaître que rien n'a pu remplacer la vie commune dans l'un comme dans l'autre pensionnat. Là, les questions musicales planaient sur toutes les branches de l'éducation. Les élèves vivaient dans un milieu artistique, et les instrumentistes, les chanteurs, les compositeurs se transmettaient, sans le savoir, un enseignement mutuel. Je ne conseillerais pas l'annexion de pensionnats aux Conservatoires actuels de Bruxelles ou de Liége. Mais s'ils avaient toujours existé, j'hésiterais certainement à en approuver la suppression.

On institua un Directeur proprement dit. Le Censeur et le Vice-Censeur, ce dernier cumulant son titre avec celui de professeur d'harmonie, cessèrent d'exister. L'administration reçut aussi une organisation nouvelle au point de vue de ses relations avec l'État.

M. Lauro Rossi, que des opéras brillants avaient signalé à l'attention publique, que Donizetti avait voulu faire nommer, encore très-jeune, à la direction du théâtre *Valle* à Rome, fut appelé à la direction. Ce grand artiste fut le chef du Conservatoire royal de Milan, de 1850 à 1871.

Rapportons aux premières années de cette direction : la publication d'un nouveau règlement (il dura jusqu'à celui que le Roi Victor-Emmanuel promulgua en 1864); la création des classes d'orgue, de harpe, de littérature française, d'histoire, d'esthétique; l'institution des *Maestrini;* les premiers essais pour former une Académie dans le genre de celle qui existe au *R. Istituto Fiorentino* (1).

Quand le Roi Victor-Emmanuel fut proclamé souverain de la Lombardie, son gouvernement s'occupa immédiatement du Conservatoire de Milan. Celui-ci fut reconnu comme Établissement Royal, et ainsi que je l'ai dit plus haut, son organisation nouvelle commença en 1864.

Divers règlements, approuvés par décrets royaux, datent de cette année 1864. Je vais les résumer.

A la tête de la partie artistique se trouve placé un Directeur ; à la tête de la partie administrative et même au-dessus du Directeur, un Président et un Conseil Académique. Le Président correspond avec le Gouvernement. Le Conseil se compose : 1° de trois professeurs élus par leurs collègues; 2° de quatre habitants de la ville connus par leurs aptitudes spéciales et par leur zèle pour l'art. Ce Conseil a une mission très-importante puisqu'il est, sous la seule réserve de la sanction royale, suprême arbitre du choix des méthodes et des systèmes d'enseignement.

(1) Les tentatives faites, à plusieurs reprises, de doter le Conservatoire de Milan d'une section académique n'ont jamais, semble-t-il, réussi. Aujourd'hui encore, l'Académie ne peut pas être considérée comme étant définitivement constituée.

L'instruction, au Conservatoire de Milan, se divise en quatre groupes.

1° *Instruction primaire artistique :* A) Notions élémentaires; B) Lecture musicale parlée et chantée; C) Piano; D) premiers principes d'Harmonie théorique et pratique.

2° *Instruction artistique supérieure :* Elle embrasse, pour le dire en un mot, toutes les branches de l'art musical.

3° *Instruction littéraire primaire*, savoir : la Religion, la Grammaire, le Français, l'Arithmétique, la Géographie, l'Histoire nationale, l'Explication des droits et des devoirs civiques.

4° *Instruction littéraire supérieure :* l'Histoire et la Philosophie de la Musique, la Littérature poétique et dramatique, l'Histoire universelle dans ses rapports avec le mouvement des Beaux-Arts (1).

Le Conservatoire compte 37 professeurs, tous nommés par décret royal. Ils peuvent être suppléés par des professeurs extraordinaires et par des *Maestrini*.

Il y a, comme à Naples, à Florence et à Bologne, des examens d'admission, de *Conferma*, de promotion annuelle et de fin d'études.

Les élèves sont partagés en trois groupes; ceux de composition, dont le terme des études est fixé à dix ans, ceux de chant qui doivent avoir fini en sept ans, et ceux

(1) Il manque, à ce programme, l'étude du latin. On n'a pas négligé de la maintenir dans d'autres Conservatoires italiens. Elle rendrait aux jeunes compositeurs plus de services que les exercices militaires pour lesquels, m'assure-t-on, il y a aussi une classe à Milan.

d'instruments, pour lesquels les délais varient de huit à neuf ans.

Le Conservatoire organise des séances publiques et des séances privées.

Les nominations des membres des jurys pour les quatre sortes d'examens, sont faites par le Conseil académique sur la proposition du Directeur.

Il y a deux espèces principales d'encouragements : d'abord les distributions annuelles de prix, ensuite des pensions mensuelles divisées en quatre classes. Ces pensions sont au nombre de 44; dix de 40 francs, dix de 30, douze de 20 et douze de 10 francs. On les accorde en même temps que la dispense des rétributions scolaires. Enfin, le Gouvernement concède quelquefois de grandes bourses exceptionnelles (1).

(1) Je crois utile de reproduire ici, textuellement, cinq articles du Règlement, relatifs à la classification des prix et à celle des pensions mensuelles :

ART. 140. I premj si distinguono in *Grandi Premj*, e *Premj Musicali*.

Il *Gran premio* non può essere aggiudicato che a quei giovani che conseguirono per lo meno punti di merito 9, 50, tanto nello studio principale che nella classificazione media complessiva.

Il *premio musicale* si conferisce a coloro, che nel corso principale avranno raggiunto per lo meno 9, 50 punti di merito; e nell' assieme di tutte le materie, una media complessiva di punti 7, 50.

ART. 141. Anche le menzioni si dividono in *grandi menzioni*, ed in *menzioni musicali*.

Per conseguire la *grande menzione* l'Alunno dovrà avere raggiunto 8, 50 punti, tanto nel ramo principale, che complessivamente.

Per ottenere la *menzione musicale* dovrà avere raggiunto 8, 50 punti 6,50 nella media complessiva.

ART. 142. Evvi anche una *menzione speciale* per quegli Alunni, che avendo conseguito almeno 7, 50 punti nel ramo principale, ne ottenessero non meno di 8, 50 in uno o più dei seguenti rami complementarj : composizione, canto,

Les capitaux nécessaires à l'exonération des pensions ont été recueillis dans la suppression du double internat. Le Conservatoire touche annuellement, indépendamment de ses revenus, 78,600 francs de subside. Il jouit de la capacité civile. On peut donc lui faire directement des legs et des donations.

Voilà, Monsieur le Ministre, les bases de l'organisation (décrets royaux de 1864). Mais dans le *Regolamento Scolastico* et dans le *Regolamento disciplinare*, il y a encore différents points que je dois toucher.

Chaque professeur est censé avoir un système complet pour l'enseignement de sa matière, depuis les premiers principes élémentaires jusqu'à la fin du cours supérieur. Il prend l'élève à son entrée au Conservatoire et le conserve toujours. J'ai entendu formuler des plaintes à ce

lettura musicale, armonia ed accompagnamento, un qualunque strumento, filosofia e storia della musica, declamazione e gesto, storia universale applicata all' arte, letteratura poetica e drammatica.

Art. 143. Le pensioni mensili, fissate del regolamento organico, vengono assegnate di anno in anno ai 44 Alunni ed Alunne più distinti, che rimangono in corso di istruzione; osservando, che il solo gran premio dà diritto alla pensione di 1º grado; il premio musicale a quella di 2º grado; la grande menzione a quella di 3º; la menzione musicale a quella di 4º grado.

Durante il tempo che gli Alunni fruiscono delle pensioni sono anche esonerati dalla tassa scolastica.

La menzione speciale non reca seco diritto a pensione o ad esonero dalla tassa.

Art. 144. Se gli Alunni meritevoli delle pensioni in qualcuno de' gradi superiori fossero in numero maggiore di quello fissato dal regolamento organico, si preleveranno dal grado prossimo successivo altrettante pensioni, quanti sono gli Alunni, che la meriterebbero del grado anteriore.

Nell' assegnare le pensioni, si osserverà strettamente la graduatoria delle classificazioni; tenendo conto, a pari merito, dell' anzianità dell' Alunno rispetto all' Istituto.

sujet et je crois qu'elles ne sont pas sans fondement. Il y aurait un mezzo-termine à prendre, ce serait de n'attacher définitivement l'élève à son maître qu'à partir des cours supérieurs qui précèdent immédiatement ceux dits de perfectionnement.

Il y a deux classes de composition, chacune de dix élèves au plus; deux d'harmonie, de contrepoint et de fugue, avec un maximum, pour chacune d'elles, de quatorze élèves; quatre classes de chant, de dix élèves; trois de piano, de quatorze élèves. Pour la plupart des autres classes le maximum des élèves est de dix. Enfin quelques cours, par exemple celui d'esthétique, acceptent un nombre indéterminé d'auditeurs.

J'ai déjà dit que le Conservatoire cherche à réaliser l'unité dans l'exposition scientifique, et que le Directeur et le Conseil académique sont chargés de l'approbation des méthodes. Mais il y a une grande tolérance pour les matières dans lesquelles il existe divergence d'opinions au sein de la science. L'unité, à Milan, n'est donc pas hostile à la variété, et le professeur y est considéré comme chef d'école. Bien plus : on prend des précautions pour assurer les traditions des systèmes. L'art. 73 du règlement oblige les membres du corps enseignant à déposer, endéans les cinq premières années de leur entrée en fonctions, copie complète de leur méthode pédagogique.

Autre point spécial. Il est permis au professeur de donner des leçons supplémentaires chez lui, mais le Conseil doit en avoir connaissance, afin qu'il lui soit

possible d'évaluer équitablement le mérite vrai des élèves. Remarquons que ceux-ci sont l'objet d'un contrôle permanent. Tout ce qui les concerne est annoté semaine par semaine : les points obtenus hebdomadairement entrent en ligne de compte pour les appréciations de fin d'année.

Les élèves de composition ont à suivre les cours de piano, d'orgue, de violon, de violoncelle, de chant, de déclamation, d'instruction religieuse, d'italien, de français, de littérature, de mathématiques, de géographie, d'histoire nationale, d'histoire universelle, de philosophie musicale et d'histoire de la musique. Il ne manque à ces jeunes gens, pour en faire des artistes complets, que l'étude, au moins élémentaire, du latin. Pour certain des cours, par exemple, pour ceux de chant, de violon, de violoncelle, on n'exige que la simple présence aux leçons.

Les élèves de chant, des deux sexes, doivent fréquenter les cours élémentaires d'harmonie, d'accompagnement chiffré, de piano, de déclamation, d'instruction religieuse, d'italien, de français, de littérature, d'arithmétique, de géographie, d'histoire nationale, d'esthétique, de poésie dramatique et d'histoire universelle.

Il en est à peu près de même pour ceux des classes instrumentales, mais l'art. 87 du règlement scolastique contient une prescription spéciale pour les *concertistes*, c'est-à-dire pour ceux qui aspirent à devenir un jour des virtuoses. Ils ont l'obligation de suivre, pendant un certain temps, les leçons de composition. Cette mesure

est excellente. Il arrive trop souvent qu'un virtuose, se mettant à écrire, ignore absolument les règles de l'art.

Enfin, nul élève n'est dispensé de prendre part aux concerts, aux exercices publics et privés, auxquels le Directeur l'appelle.

Les exercices publics sont de deux espèces : les *majeurs* et les *mineurs*.

On distingue les morceaux à exécuter en deux catégories : morceaux d'*éducation,* morceaux d'*expérimentation.* Les premiers ont pour but de faire entendre les chefs-d'œuvre des maîtres, les seconds de mettre en relief les élèves compositeurs ou les élèves exécutants.

Les exercices *majeurs* se font avec l'orchestre. Ils se composent de fragments mélodramatiques, de concertos classiques, d'œuvres religieuses, d'œuvres où les styles sont mêlés. (*Trattenimenti melodrammatici, concerti classici, concerti religiosi, concerti classico-religiosi.*

Les exercices *mineurs* ne se font qu'avec un seul groupe d'instruments.

Une matière des plus intéressantes à traiter, mais qui me conduirait trop loin dans ce rapport, est celle des examens et du compte qui se fait hebdomadairement, mensuellement et à la fin de l'année, pour la supputation des points de mérite des élèves. Il me suffira de dire que rien n'est laissé à l'arbitraire en fait d'appréciations, et que le Conseil académique, s'il le veut, est renseigné, jour par jour, sur ce qui se passe dans chaque classe.

8

On le voit, les professeurs milanais s'occupent d'autre chose que de faire étudier, dès le commencement de l'année scolaire, le morceau de concours que le récipiendaire présentera dix mois après. Et ce n'est pas dans ce Conservatoire qu'on rencontrera des lauréats du premier prix ignorant les éléments de la branche dans laquelle ils sont couronnés. Le but est de former de vrais musiciens. Les règlements scolastique et disciplinaire en constituent une admirable préparation.

Je ne puis tout citer, Monsieur le Ministre, dans ces deux règlements, mais je ne résiste pas au désir d'analyser encore quelques articles.

Deux fois par an, et plus souvent si c'est nécessaire, les parents sont informés de la conduite de leurs enfants, des progrès qu'ils ont faits dans les études. Le rapport qu'on remet est rédigé sur la note des points de mérite (numéros un à dix), gagnés ou perdus par l'élève. Ce document constate tout ce qui, dans les tableaux hebdomadaires fournis par les maîtres, peut être cité en l'honneur de l'enfant.

Les examens se font d'après des bases d'évaluation nettement formulées au programme. Il y a obligation, pour le jury, de prendre en considération les tableaux hebdomadaires et mensuels. L'épreuve finale, dite de *Licence* ou de *Maestria*, comprend la récapitulation de toutes les matières que le récipiendaire a eu à parcourir au Conservatoire.

Les règlements s'occupent avec soin d'assurer la discipline et la moralité. Il y a des *Inspecteurs* et des

*Inspectrices*. Celles-ci ont l'obligation d'assister aux leçons que donnent les professeurs masculins aux jeunes personnes. Enfin, le Directeur est tenu au courant de la conduite des élèves en dehors de l'établissement.

Tout cadeau fait à un professeur, par un élève ou par ses parents, devient immédiatement l'objet de mesures d'ordre.

Voilà, Monsieur le Ministre, le résumé de ce que j'avais à dire sur un Conservatoire que l'on peut proclamer, à bon droit, une Institution modèle.

Deux mots sur la bibliothèque, avant de parler de ma visite dans les classes.

Elle se compose d'une partie musicale proprement dite et d'une partie littéraire. Elle a reçu beaucoup de dons importants, parmi lesquels je citerai ceux faits par les deux grands éditeurs milanais : MM. RICORDI et LUCCA. Dans un discours prononcé, en 1872, à la distribution des prix du Conservatoire, M. le chevalier Mazzucato, parlant de la générosité de M. Giulio Ricordi, dit : « *Il quale non cessa mai dall' incorraggiare a maggiori progressi i nostri alunni di qualsiasi classe, regalando gran numero di opere, sempre egregie per istile, e spesso preziose per bellezza di edizione.* »

Puisse l'exemple de MM. RICORDI et LUCCA trouver des imitateurs dans les autres pays ! Peu de Conservatoires, il faut l'avouer, ont à se flatter de recevoir autre chose que des comptes de fournitures de la part de MM. les éditeurs.

La partie musicale de la Bibliothèque s'élève à 3,600 ouvrages, parmi lesquels 300 sur la théorie et 200 de musique sacrée, antique et moderne.

Le local actuel du Conservatoire contient cent vingt-deux pièces. La salle de concerts est assez spacieuse, très-simple, mais d'une bonne sonorité. Il lui manque un grand orgue, comme à toutes les salles d'Italie.

Je vais rendre compte, maintenant, de ma visite dans les classes.

Les cours supérieurs de composition, d'harmonie, de contrepoint, ont tous des titulaires très-considérés dans le monde musical italien. J'y ai retrouvé avec bonheur M. Bazzini, que la Belgique a maintes fois applaudi comme virtuose sur le violon et qui ne s'occupe plus, aujourd'hui, que de science harmonique.

Mes entretiens avec les divers professeurs me confirment dans l'opinion qu'il n'y a rien d'exclusif dans l'enseignement de Milan. Ils exposent les théories anciennes et les modernes et parlent à leurs disciples de toutes les écoles qui ont joui de notoriété. Ils sont pleins de déférence pour les systèmes nouveaux. Tous reconnaissent qu'il y a actuellement du bon en France, en Allemagne, en Belgique, comme en Italie, et que les moyens de produire le beau dans l'art sont susceptibles d'une variété infinie.

Le contrepoint ecclésiastique n'est pas totalement perdu de vue au conservatoire de Milan. On en fait

encore écrire aux élèves. Ce qui me semble moins pris en considération, c'est l'accompagnement du plain-chant romain. On ne s'en occupe guère dans les cours d'harmonie et, dans la classe d'orgue, on ne traite ces questions qu'au point de vue de la pratique (1). Au surplus, à Milan comme ailleurs, l'unité est loin d'être faite en matière de chant liturgique. Cet état de choses, je le conçois, doit embarrasser les professeurs.

Les cours de violon, de violoncelle, de piano, sont parfaitement donnés. Je les ai visités tous, et dans chaque classe, comme à Florence, j'ai été invité à choisir un élève pour l'exécution d'un morceau.

Toutes les cordes réunies m'ont fait entendre un quatuor de Beethoven, exécuté avec de si fines nuances, un tel ensemble, un aplomb si magistral, que j'aurais pu me croire transporté en Belgique, à l'audition de nos splendides Concerts dirigés par MM. Gevaert, Samuel ou Du Pont.

Les cuivres et les bois sont aussi parfaitement enseignés que les autres instruments. Je dois avouer, cependant, que ces classes prises isolément ne sont supérieures ni à celles de Naples, ni à celles de Florence.

Mais où j'ai rencontré une valeur exceptionnelle, c'est dans l'enseignement du chant, tant aux hommes qu'aux

(1) En Italie, le plain-chant ne s'accompagne qu'à la partie supérieure. — Sous ce rapport, on peut dire que les extrêmes se touchent. L'accompagnement à la partie supérieure est, dans toute l'Europe, le fait des musiciens très-médiocres, comme aussi celui des musiciens de première valeur. Les organistes d'une valeur moyenne affectionnent les accompagnements à la basse.

femmes. Les classes de femmes dirigées par M. Lamperti doivent être citées comme ce qui existe de meilleur dans n'importe quel Conservatoire européen. Finesse, élégance, pose admirable de la voix, vocalises, grands traits, tout s'y trouve. Si la Belgique accordait des bourses de voyage aux jeunes personnes couronnées dans nos grandes écoles, c'est à Milan qu'on devrait les envoyer pour leur permettre de comparer les systèmes et les maîtres. — Quant aux classes de jeunes gens, j'ai entendu exécuter des études de vocalises et de roulades que l'Italie seule peut produire.

L'enseignement de l'esthétique est réservé à M. le directeur Mazzucato et se trouve, partant, placé en d'excellentes mains. Si quelque chose peut ajouter aux mérites de cet artiste aussi savant que zélé, c'est son extrême modestie. J'ai été ému en le voyant reporter humblement à son brillant prédécesseur, M. le commandeur Lauro Rossi, une bonne partie des succès de l'établissement. De semblables procédés honorent le talent non moins que le cœur.

Le Conservatoire royal de Milan a achevé l'éducation musicale de seize cent cinquante élèves, depuis 1807 jusqu'à nos jours. Bon nombre d'entre eux sont célèbres aujourd'hui en Europe.

Je crois, Monsieur le Ministre, avoir établi dans ce chapitre, que l'école de Milan est une véritable université musicale, une gloire pour l'Italie.

Voici la liste des membres de la Commission directrice et de ses professeurs.

## *Conseil d'Administration.*

*Président du Conservatoire :* M. LODOVICO NOBILE MELZI.

*Vice-Président du Conseil :* M. le chevalier A. MAZZUCATO.

*Conseillers :* MM. le comte FRANCESCO ALBERTI, ANTONIO CAIMI, *prof^r* M. IGNAZIO CANTU, *prof^r* VINCENZO CORBELLINI, *doct^r* FILIPPO FILIPPI, *prof^r* BART. MALFATTI, *prof^r* G. QUARENGHI.

*Directeur du Conservatoire :* M. A. MAZZUCATO.

*Professeurs de Composition :* MM. RONCHETTI-MONTEVITI, A. BAZZINI.

*Professeurs d'harmonie, de contrepoint et de fugue :* MM. C. BONIFORTI, F. FACCIO.

*Chant :* MM. F. LAMPERTI, A. SANGIOVANNI, P. BONA, B. PRATI.

*Notions élémentaires de musique et d'harmonie :* MM. G. NAVA, G. GERLI, A. PANZINI, G. TREVES.

*Solfége :* MM... (Vacatures).

*Piano :* MM. F. SANGALLI, D. FUMAGALLI, C. ANDREOLI.

*Harpe :* M. A. BOVIO.

*Orgue :* M. P. FUMAGALLI.

*Violon :* MM. E. CAVALLINI, V. CORBELLINI, G. RAMPAZZINI.

*Violoncelle :* M. G. QUARENGHI.

*Contre-basse :* M. L. NEGRI.

*Flûte :* M. A. ZAMPERONI.

*Trompette, Cor et Trombone :* M. G. ROSSARI.

*Hautbois :* M. C. CONFALONIERI.

*Clarinette :* M. R. ORSI.

*Basson :* M. A. TORRINIANI.

*Histoire et esthétique de la musique :* MM. MAZZUCATO et . . . . (Vacature).

*Littérature poétique et dramatique :* M. E. PRAGA.

*Géographie, histoire universelle, histoire nationale :* M. I. CANTU.

*Religion et littérature italienne :* M. l'abbé C. DE VIGILI.

*Langue italienne et droits et devoirs civiques :* M. le docteur en droit A. SANGALLI.

*Langue et littérature française :* M. F. HUMEL.
*Déclamation lyrique :* M. A. GUENZATI.
*Mimique et danse :* M. C. DELLA CROCE.

Quatorze fonctionnaires sont, en outre, attachés à la partie économique et administrative de l'établissement, tels que le secrétaire, le bibliothécaire, les inspecteurs et inspectrices, etc.

Sous l'annexe nº 15, je joins à ce rapport les règlements du Conservatoire royal de Milan.

## II

La ville de Milan possède une bonne société de musique de chambre. Je la considère comme étant, en ce moment, la plus forte de toute l'Italie.

La *Società del Quartetto* date de 1864 (1). Elle a été fondée par M. l'éditeur Ricordi. Elle compte des artistes très-distingués parmi ses membres effectifs et parmi ses membres associés. Elle donne tous les ans de six à huit concerts. Comme le *Quartetto* de Florence, elle organise des concours de composition.

Voici les noms des membres de son conseil d'administration en 1873 :

*Président :* M. le chevalier CARLO PRINETTI.
*Vice-Président :* M. le chevalier ALB. MAZZUCATO.

(1) Cf. le chapitre sur Florence, à l'article Musique de chambre.

*Secrétaire :* M. le chevalier CARLO CHIUSI.

*Membres :* MM. le comte F. ALBERTI, L. ERBA, L. FUMAGALLI, E. PERELLI, M. NOBILE SALO, E. STRUTH, M. NOERBEL, ORRIGONI, NOBILE TOMASO, comte G. PADULLI, G. PISA, A. POSS, G. SIMONETTA.

Un jeune compositeur allemand, M. Martin Rœder, vient de fonder, à Milan, un *Quartetto corale* dont on m'a dit du bien. Dans ce chœur, il y a des parties de *soprani* et d'*alti* que tiennent des dames de la ville.

Ce que la *Società del Quartetto* milanaise fait pour la propagation de l'art au sein de la bonne bourgeoisie, les *Scuole popolari* le réalisent dans la population ouvrière.

Ces *Scuole* datent de 1862. Elles sont divisées en classes de chant et en classes d'instruments à vent. Elles ont pour administrateur M. le chevalier ANTONIO BESANA, et pour secrétaire, M. le chevalier C. CHIUSI. Le directeur du chant est M. LEONI; celui des instruments à vent, M. G. ROSSARI.

Je m'étonne que les *Scuole popolari* n'aient pas encore donné naissance à de nombreuses Sociétés chorales dans le genre de celles que nous possédons en Belgique (1). Si, dans notre pays, nous avions des écoles populaires pour instruments à vent, elles offriraient, entre autres avantages, celui de débarrasser nos Conservatoires de tant d'amateurs dont le seul but est de

(1) Milan possède, depuis peu, une ou deux sociétés chorales pour voix d'hommes. Celle de M. Leoni paraît devoir être, comme celle de M. Roberti à Florence, le point de départ de la fondation de chœurs en Italie.

pouvoir jouer une partie modeste dans des fanfares. Ces élèves dérobent aujourd'hui un temps précieux que les professeurs préféreraient, comme de juste, consacrer aux artistes proprement dits.

Les *Scuole popolari* milanaises sont sous la protection spéciale de M. le commandeur Giulio Belinzaghi, Syndic de la ville de Milan, sénateur du Royaume, magistrat éclairé et plein de zèle pour la propagation de l'art. M. Belinzaghi est consul de S. M. le Roi des Belges; je ne puis assez le remercier de l'obligeance avec laquelle il s'est mis à ma disposition dans toutes mes courses artistiques.

## III

Milan a, de temps en temps, de grandes exécutions orchestrales dans ses églises comme, par exemple, celle qui a eu lieu, en 1873, à l'occasion du premier anniversaire de la mort de Manzoni. On y chanta la messe de Verdi, que la France, l'Autriche et l'Angleterre applaudissent en ce moment. Je reviendrai sur cette œuvre.

Je me bornerai à dire ici que des solennités de ce genre, tout à fait extraordinaires, organisées avec des éléments réunis uniquement pour la circonstance, sont sans influence sur l'état réel de la musique sacrée dans une ville.

Je me suis livré à des recherches pour savoir ce qui

restait, dans les livres usuels de la cathédrale, de l'antique plain-chant ambrosien.

Saint Ambroise, auteur de la réforme liturgique qui porte son nom, a inauguré son plain-chant dans la cathédrale de Milan, dont il était évêque. Les types mélodiques qu'il a choisis dans les anciens modes grecs se sont propagés de là dans le reste de l'Italie.

Ce n'est pas ici le lieu d'étudier en quoi les principes musicaux de S. Ambroise diffèrent de ceux que S. Grégoire, deux siècles plus tard, adopta pour l'Église universelle. Les bases originaires et fondamentales étaient les mêmes. Mais, dit M. Fétis (1), la plus grande divergence se présentait sous le rapport des notes agrémentaires et du rhythme, auxquels S. Ambroise attacha une importance que S. Grégoire n'admit point.

Néanmoins, les Souverains Pontifes ont toujours autorisé la cathédrale de Milan à continuer l'usage du rit ambrosien. Jusqu'à quel point ce régime exceptionnel a-t-il influé sur le plain-chant proprement dit? La chose est difficile à expliquer.

Ce que je puis affirmer, c'est que les livres usuels ne révèlent plus l'existence d'un système scientifique. Les ouvrages anciens que possèdent les Archives de la cathédrale et la célèbre Bibliothèque ambrosienne sont hors d'usage. Leur intérêt est purement historique. Feu M. Fétis père trouva dans ces collections des documents du plus haut prix. Mais quand on se place au point de

(1) Cf. *Biographie universelle des Musiciens*, 2e édit., tome I, p. 85 et 86.

vue de la situation présente, quand on n'a pour but que de dire ce qui se pratique actuellement à la cathédrale de Milan, on ne découvre rien de bien remarquable dans les livres déposés aujourd'hui à la tribune.

La maîtrise de Milan, aussi célèbre que celles de Rome et de Bologne, est dirigée par des artistes d'une grande valeur. Elle se compose actuellement d'un maître, M. Raymond Boucheron, d'un vice-maître, M. Antoine Garzoni, de 8 ténors, de 5 basses, de 60 enfants, de 2 organistes, MM. Longhetti et Gadda, de 2 maîtres d'études.

Je suis arrivé à Milan pendant le Carême. Je n'ai donc pu juger de l'exécution de messes vocales proprement dites. Mais j'ai assisté à une grand'messe de Dimanche et aux vêpres du même jour, et j'ai entendu bon nombre de faux-bourdons et de chœurs écrits sans développement. Ces auditions ont suffi pour me prouver qu'à Milan, pas plus qu'à Rome, on n'a idée des progrès considérables que le chant choral a réalisés en Belgique, en France, en Allemagne, depuis une quarantaine d'années.

Par suite du Carême, je n'ai pas eu non plus l'occasion d'apprécier la valeur des organistes.

La question qui m'a le plus occupé à la maîtrise de Milan, c'est celle du recrutement des jeunes chantres et des moyens employés pour assurer la permanence de leurs services à l'église. Ce point présente le plus vif intérêt pour les maîtrises de chapelle de Belgique, car

rien n'est plus désespérant pour un Directeur chez nous, que de perdre, longtemps avant la mue de la voix, le service des enfants auxquels, souvent, il a consacré trois et quatre années de préparation.

Il est certain qu'en Belgique, la musique religieuse ne sera réellement restaurée que lorsque, de nouveau, nous posséderons des maîtrises comme celles du siècle dernier. Presque tous les maîtres, autrefois célèbres, étaient d'anciens enfants de chœur. La chapelle religieuse a pour elle trois avantages que les conservatoires ne pourront jamais invoquer en leur faveur. D'abord, l'enfant y vit dans un milieu où tout lui rappelle la liturgie, l'esprit de l'Église et l'art sacré. En deuxième lieu, l'obligation pour lui de faire entendre en public, chaque dimanche, les morceaux appris pendant la semaine, stimule sans cesse son émulation. Si l'on pouvait, dans nos Conservatoires, produire publiquement tous les huit jours les élèves de solfége et de chant, leurs progrès seraient doublés. Enfin, à la maîtrise, l'art de la composition s'apprend d'une manière concrète, pratique, sans les abstractions qu'engendre, par elle-même, la pure exposition théorique. Le maître enseigne d'abord à copier, puis à remettre en partition les parties séparées d'une composition. Peu à peu il laisse l'élève s'essayer dans un petit motet avec orgue. Ensuite, il le charge d'orchestrer un fragment plus développé. Finalement, il lui permet d'écrire, à lui seul, un morceau de certaine importance : voilà la méthode qui a formé les plus illustres musiciens du XVIIIe siècle.

Je rapporte ici presque textuellement les paroles de Rossini.

En Belgique, depuis 1830, chaque fois que l'on a voulu réorganiser les maîtrises, on a pris pour point de départ, dans l'examen de la question, l'affaire des bourses et fondations. Naturellement nos querelles politiques sont venues s'en mêler, la discussion s'est envenimée et l'on a dû s'arrêter.

Quand, Monsieur le Ministre, votre honorable prédécesseur, M. Eudore Pirmez, était à la tête du Département de l'intérieur, il m'a fait l'honneur de me demander un rapport sur les moyens que je pourrais indiquer pour réorganiser les maîtrises sans y faire intervenir le *libéral* ou le *clérical*. Mon travail repose dans les bureaux du Ministère, et si je me permets de le citer, c'est que j'ai trouvé à Milan la mise en pratique des idées que j'ai préconisées il y a sept ou huit ans.

Monsieur le Ministre voudra bien se rappeler qu'à cette occasion, j'ai recouru aux lumières de M. Delcour, Professeur de Droit civil approfondi à Louvain, pour m'aider à élucider un point juridique directement mêlé à ma thèse.

Il s'agissait de résoudre deux difficultés : 1° de mettre les enfants dans l'impossibilité de quitter le service des églises quand celles-ci s'étaient imposé tous les sacrifices pour faire leur éducation musicale; 2° de ne pas toucher à la question irritante des bourses et des avantages que les Fabriques tireraient, de leur collation, comme moyen de contrainte.

Je proposais de ne payer aux jeunes chantres, pendant la durée de leur séjour au jubé, que la moitié de leurs émoluments. L'élève renvoyé ou celui parti volontairement, se trouvait privé de la moitié du capital que l'église épargnait pour lui, et ces cinquante pour cent confisqués allaient accroître le fonds commun des autres.

Ici intervenait la question juridique.

Je demandais si un contrat conclu sur ces bases avec les parents de l'enfant, à son entrée à la maîtrise, ne renfermait pas un principe vicieux, la *conditio potestativa*, pour le maître de chapelle, d'augmenter la réserve à son gré, en renvoyant l'enfant sans motifs réels. Vous eûtes la bonté, Monsieur le Ministre, d'examiner la question et vos conclusions, que l'honorable M. Pirmez trouva justes, furent que la convention était licite. Par le renvoi qui, neuf fois sur dix, n'aurait lieu qu'à bon escient, le maître ne profitait pas personnellement de la confiscation, mais bien les autres élèves. Pour le professeur le seul résultat certain du renvoi était l'ennui de devoir recommencer ses leçons avec un autre enfant. Donc pas de *conditio potestativa*, pas de nullité dans le contrat (1).

(1) A peu de différence près ce système est appliqué aujourd'hui à la cathédrale de Liége, où feu M. le chanoine De Vroye l'a introduit. La Fabrique est en mesure de remettre à l'enfant, à l'époque de la cessation de ses services, une somme assez ronde, recueillie dans le capital qu'elle thésaurise pour tous les jeunes chantres en commun. L'espoir de toucher cet argent, à l'âge de 17 ou 18 ans, suffit pour conserver les soprani et les alti au service de la maîtrise. A la collégiale de S. Jacques, à Anvers, la même pratique

Or, à Milan, d'après les détails qu'a bien voulu me donner M. l'abbé Amelli, président de la Société de Sainte-Cécile, on se trouve très-bien d'employer ce système, déjà ancien en cette ville.

Ma conclusion est, Monsieur le Ministre, de persister dans les propositions que j'ai adressées à M. Pirmez. Pourquoi n'essaierions-nous pas, en Belgique, des moyens pratiques qui ont l'avantage d'écarter du débat le côté irritant? Les Conservatoires et les Maîtrises d'Italie jouissent, s'ils le veulent, de la personnalité civile. Ils peuvent donc régler, à leur aise, les affaires de bourses et de fondations. Et cependant nous voyons la cathédrale de Milan adopter des usages que la législation du pays ne la condamnait pas à prendre. *A fortiori* donc pouvons-nous les proposer pour la Belgique.

J'ai examiné, il y a huit ans, tous les systèmes tentés depuis 1830. Celui que j'indique est le seul qui atteindra le but. La matière est d'une grande importance. Il n'est pas de musicien qui ne proclame la nécessité, pour sauver l'art sacré, de réorganiser les Maîtrises.

Après cette courte digression, je reviens à la maîtrise milanaise, pour dire quelques mots de sa bibliothèque.

Cette bibliothèque est fort riche. Elle est complétement indépendante de la célèbre collection ambrosienne

existait au XVIII[e] siècle. A la cathédrale d'Anvers, les choraux apprenaient à jouer de plusieurs instruments et étudiaient l'harmonie tout en faisant leurs humanités. Ces faits ont été catégoriquement établis par les recherches du savant chevalier L. de Burbure de Wezembeeck.

que vont visiter tous les artistes et tous les savants. La cathédrale de Milan possède des partitions du plus haut prix, parmi lesquelles plusieurs très-intéressantes pour la Belgique. Le conseil de fabrique a bien voulu me permettre de livrer à la publicité le catalogue de ses manuscrits. Je me bornerai, dans ce rapport, à l'extrait qui suit et qui concerne la seconde moitié du XVe siècle, le XVIe siècle et les dix premières années du XVIIe siècle.

Je reproduis textuellement, et sans rien y changer, les noms, tels qu'a bien voulu les transcrire, de l'*Elenco*, M. l'abbé Amelli :

GAFFURIO, Franchino, di Lodi ; AGAZZARI, Agostino ; PRIORIS ; LOYSET ; JOSQUIN DES PRÉS ; BRUMEL, A. ; TINCTORIS, di Nivelle (1) ; GASPAR ; ISAACH, Enrico ; OBRECHT, Jacopo ; WILLAERT, Leonardo (2) ; MABOUCHERIT, J. M. ; ARNULFUS ; COPINI, A. ; MARTINI, J. ; DE HELLE, Giorgio (Fiammingo) ; PLANTINO, Cristoforo (*idem*) ; ORLANDO DI LASSO ; PALESTRINA, Pier-Luigi ; CLEMENS NON PAPA, Jannequin ; CREQUILLON, Thomas ; COLINI, P. ; DE RORE, Cipriano ; MORALES, C. ; DE VICTORIA, L. ; VINCI, P. ; CASTOLDI, G. ; PONTIO, Pietro ; MORTARIO, A. ; SPATARIO, G. ; CANTONI, S. ; BINAGO, B. ; PELLEGRINI, V. ; REGIO, B. ; SORIANO, F. ; GHIZZOLO, G. ; CIFRA, A. ; SABINO ; LOMBARDI, F. ; VILLANI, G. ; CONRADI, G. B. ; BRUNI, G. F. ; MERULA, T. ; FOGGIA, F. ; CARISSIMI, C. ; LANDRIANO, C. ; LORIANO, F. ; CRIVELLI, G. B.

Je m'arrête ici. Pour le XVIIe, le XVIIIe et la première moitié du XIXe siècle, la collection est encore bien plus

(1) Indication textuelle.
(2) Textuel.

complète, mais elle n'offre plus le même intérêt quant à la Belgique.

## IV

Après la maîtrise de chapelle de la cathédrale de Milan, c'est la Société libre de Sainte-Cécile qui doit m'occuper.

Dans différentes parties de ce rapport, j'ai eu l'occasion, Monsieur le Ministre, de parler de la décadence du plain-chant en Italie, de la perte des vrais principes tant sous le rapport de son exécution que sous celui de son accompagnement par l'orgue. Il règne, au delà des Alpes, une indifférence générale pour cette branche si intéressante de l'art sacré. Je suis loin de nier les abus auxquels la musique proprement dite et notamment le style orchestral concertant ont donné lieu. Je reconnais que la plupart des compositeurs travaillent comme s'ils avaient perdu la Foi, que leurs partitions sont sans onction, sans grandeur vraie, sans la moindre application de la musique au sens des paroles liturgiques. Oui, pour une certaine école, le lyrisme n'est plus qu'un dramatisme déguisé, et il y a, depuis un siècle, bien des scandales à déplorer. Mais ce qui ne m'a pas moins frappé, c'est qu'on n'encourage presque jamais le musicien consciencieux, celui qui veut réagir contre les abus. Voilà un grand tort. D'autre part, la proscrip-

tion de l'orchestre est, en général, réclamée avec le plus d'instance dans les villes où le plain-chant aurait, lui-même, besoin d'une réforme complète, d'une certaine unification, comme je l'ai expliqué sous la rubrique de Rome. Et c'est dans les localités où le clergé charge les organistes de prendre la place de l'orchestre, que, chose curieuse, ceux-ci devraient, eux-mêmes, commencer par retourner aux bancs de l'école.

La réforme du plain-chant, le retour aux anciennes traditions de son exécution, ne sont pas des problèmes insolubles. Si ces transformations doivent s'accomplir en Italie, je n'hésite pas à le dire, c'est de Milan que partira le mouvement. En cette ville a été fondée, il y a peu de temps, une Société de Sainte-Cécile, sous le titre de *Scuola teoretico-pratica di canto fermo*. Elle a pour Président d'honneur le duc Scotti, pour Président effectif M. l'abbé Amelli, vice-custode de la Bibliothèque ambrosienne, pour Directeur, un prêtre musicien aussi zélé que savant, M. l'abbé Carlo Gerosa.

Le 21 mars de cette année, S. G. Mgr l'archevêque de Milan, connaissant les efforts nombreux de ces Messieurs pour la consolidation de l'œuvre, leur a fait l'honneur de venir inaugurer la *Scuola*. Le vénérable prélat, dont le plus vif désir est de restaurer toutes les branches de l'enseignement de la musique sacrée, s'est fait accompagner de son clergé et des principaux protecteurs de la Société.

La *Scuola*, que j'ai visitée en détail, compte déjà 200 élèves. Le but des organisateurs est de créer des

écoles semblables dans toutes les villes d'Italie. Il y aura, dans le courant de cet été, un Congrès catholique à Florence. Nul doute que cette réunion ne pousse vigoureusement à la réalisation des plans de MM. Amelli et Gerosa.

L'école, à Milan, ne se bornera pas à la culture du plain-chant. On y enseignera aussi la musique proprement dite.

Il y a, en Italie, pénurie complète de messes et de motets faciles, à l'usage des petites paroisses et des églises de campagne. Les quelques compositions qui existent dans ce genre sont imprimées avec luxe et coûtent cher. Il a donc fallu chercher à s'entendre avec un grand éditeur pour obtenir, à bon marché, des chants convenables et aussi des morceaux corrects pour l'orgue. Enfin, l'accompagnement diatonique du plain-chant ne se pratiquera jamais, si les organistes peu fortunés doivent dépenser beaucoup d'argent pour se les procurer.

Toutes ces difficultés viennent d'être résolues par MM. Ricordi, propriétaires du plus bel établissement de musique d'Italie, inventeurs d'un système d'impression dont le bas prix est incroyable. Ces Messieurs se sont entendus avec MM. Amelli et Gerosa et se mettent à la tête de l'entreprise. D'ici à peu d'années, le moindre curé de campagne trouvera, à sa disposition, des collections variées, simples, faciles, à la portée des plus petites bourses.

La *Scuola di Santa Cecilia* divise ses élèves en trois

catégories, les *Frequentatori*, les *Aspiranti* et les *Cantori*.

Elle a des membrès *Fondatori* et des membres *Promotori*.

Son règlement est approuvé par l'Archevêque de Milan.

Le Directeur, M. Gerosa, est auteur d'un Traité de plain-chant, qu'il a complété par des notions sur la musique et sur le contrepoint. J'ai rencontré, dans ma vie, peu d'hommes plus dévoués que MM. Amelli et Gerosa, à la propagation de l'art sacré.

Sous l'Annexe n° 16, je joins, à mon rapport, le règlement de l'école de musique religieuse de Milan.

## V

Milan possède les deux plus grands établissements d'impression musicale de l'Italie, les maisons Ricordi et Lucca. Elles ont, la première surtout, des succursales dans tout le pays, à Rome, à Naples, à Florence, etc. Leurs chefs, MM. Ricordi et feu Francesco Lucca, ne doivent pas être considérés comme de simples éditeurs, mais comme de vrais artistes, des savants au courant de toutes les questions de musique, des hommes prêts à consacrer leur argent et leur temps à toute œuvre de valeur. Leur protection ne s'étend pas seulement aux auteurs de petits morceaux, mais à ceux qui écrivent

des opéras, des messes, des oratorios. Et ce sont eux qui organisent les premières exécutions, engagent les solistes et l'orchestre, paient les frais de mise en scène et supportent, en un mot, toutes les charges de l'entreprise. Je puis affirmer que maint compositeur italien leur doit sa renommée.

La *Gazzetta Musicale*, éditée par MM. Ricordi, est l'un des principaux organes de la publicité dans le monde. Ses rédacteurs sont des hommes instruits, ne négligent aucune des questions courantes et s'efforcent de pousser l'art vers les régions élevées où règne l'atticisme et la distinction. Je citerai particulièrement, parmi ses écrivains, MM. Ghislandoni et Giulio Ricordi. — La *Gazzetta* dirige l'opinion publique non-seulement à Milan, mais, par ses nombreuses correspondances, dans toute l'Italie.

J'ai entendu des musiciens soutenir que les éditeurs milanais, en lançant les jeunes compositeurs, faisaient en réalité leurs propres affaires. La chose n'est pas à contester, mais c'est là précisément le bon côté de la question. Pour une œuvre qui réussit, combien n'y en a-t-il pas qui périclitent ? Et que seraient devenus les artistes marquants si leurs premiers pas n'avaient pas été vigoureusement soutenus ? Enfin, après deux ou trois succès, ne sont-ce pas MM. les auteurs qui desormais imposeront les conditions aux éditeurs?

J'ai assisté, en Italie, aux premières représentations de trois opéras : *Servaglia* de M. Schira, à Venise, entreprise Lucca ; *Dolorès* de M. Auteri-Manzocchi, à

Florence, entreprise Lucca; les *Lituani* de M. Ponchielli, (partition refondue), entreprise Ricordi à Milan. J'ai réussi à entendre, aussi, bon nombre d'opéras déjà connus. Enfin, je me suis procuré les principales partitions qui, pendant cet hiver, n'ont pas été au répertoire des scènes italiennes. Je pense donc pouvoir formuler une opinion sur les écoles diverses dans lesquelles brillent Verdi, Lauro Rossi, Gobatti, Marchetti, Ponchielli, Petrella, Cagnone, Pedrotti, Carlos Gomez, Auteri Manzocchi, Schira et autres.

Est-il vrai, comme le soutiennent certaines plumes exagérées, pour lesquelles, en dehors de M. Richard Wagner et de son école, il n'y a plus rien de bon, que l'Italie se trouve en pleine décadence, et que le public de ses théâtres en soit réduit à n'écouter que d'ineptes ariettes, sans couleur dramatique, sans science aucune, sans vérité?

S'il en était ainsi, le grand musicien qui maintes fois a soulevé les masses et leur a arraché les plus chaudes larmes du cœur, n'aurait donc écrit ni *Jérusalem*, ni le dernier acte du *Trovatore*, ni le quatuor de *Rigoletto!* Et *Aïda*, qui constitue une modification complète du style de Verdi, n'existerait pas?

Certes, dans les premières années de ses succès, le maître de Busseto a suivi les errements de l'école sensualiste, dont certaines partitions de Rossini, de Donizetti et de Bellini semblaient être l'incarnation. Et puis, écrite vite, négliger la couleur orchestrale, oublier les caractères et les sentiments, voilà des défauts dont Verdi

jeune n'a pas été le premier coupable, car ils étaient en pleine efflorescence à cette époque. Dans le domaine des arts, comme en toutes choses, quand l'opinion publique est lancée sur une mauvaise pente, il n'est pas facile à un débutant de remonter le courant, devenir sobre et sérieux, alors surtout que le peuple l'idolâtre et trouve parfait tout ce qui sort de sa plume.

Mais de Verdi, il y a vingt-cinq ans, à l'auteur d'*Aïda* et de la messe de *Requiem*, la distance est grande, et cette transformation n'a même présenté rien de surprenant. Trop de pages vraies, profondes, pleines de cœur et d'élévation, étaient sorties de cette plume de génie pour que la critique ne s'attendît point à un retour vers le beau classique. La science et l'habileté ne faisaient pas défaut au maître, et quand, avec ces qualités, on possède le don d'inspiration, on fait de son talent ce que l'on veut, et on le ramène facilement aux altitudes du sublime.

J'ai dit, plus haut, que les compositeurs actuels appartenaient à diverses écoles. Quelques-uns ont pris, pour modèle, la première manière de Rossini, d'autres le style français d'Auber. Ils n'y ont rien ajouté. Je ne parlerai pas de leurs partitions.

D'autres — et ce sont les plus sérieux — ont poussé leurs investigations plus loin, et se sont demandé si l'art italien ne devait pas entrer dans des voies nouvelles. Ils ont pris pour objectifs de leurs recherches les œuvres de trois célèbres maîtres, Meyerbeer, Gounod et Richard Wagner. Ils ont reconnu que les prin-

cipes esthétiques de ces hommes de génie renfermaient des formules que l'on pouvait adapter aux convenances et au goût italien. Ils les ont donc pris pour modèles, mais sans les copier, et seulement sous certains rapports, par exemple de la vérité du sentiment, des élans du cœur, de la grandeur des situations, du *Brio* symphonique, etc. « È assolutamente impossibile, » dit M. le marquis Gino Monaldi, dans une brochure parue tout récemment (1), « il potere stabilire, come alcuni vorreb- » bero, che la musica è cosmopolita, che essa non ha, » ne deve avere nè patria nè confini; l'uomo, lo ripeto, » è quale la terra lo produce, ed esso non potrà cam- » biare interamente la sua natura. È dunque a questo » assioma che i compositori italiani debbono riflettere, » scrivendo della musica che parli un linguaggio il » più possibilmente omogeneo e consentaneo alla nos- » tra indole, alla nostra natura. »

Ces paroles sont sages. De semblables principes permettent de rénover une école, sans la tuer et, conséquemment, sans tenter une entreprise qui, en Italie, moins que partout, serait irréalisable.

Qu'il me soit permis de développer, un instant, ma pensée.

Examinons, par exemple, le système dramatico-musical du maître de Bayreuth. D'après M. Henry

(1) *La Musica melodrammatica in Italia e suoi progressi, dal principio del secolo sino ad oggi.*

(Perugia, Bartelli, 1875).

Cohen (1), le bilan de l'école wagnérienne peut se dresser ainsi : « Actif : instrumentation toujours soignée ; » quelquefois de beaux effets d'orchestre. Passif : » négation de la mélodie ; abolition du rhythme, révolte » constante contre les lois de l'harmonie, absence de » charme, aplatissement ou du moins asservissement » de la voix humaine, qui restera toujours le premier » et le plus beau des instruments, en dépit des efforts » des modernes et des théories anatomiques des pro- » fesseurs de chant de nos jours. » Le savant critique parisien ne dit pas tout.

Je prends deux aphorismes, soutenus par M. Richard Wagner dans des publications signées de son nom : l'un d'Esthétique et l'autre d'Histoire musicale.

Par le premier, il soutient que le duo et le trio sont en dehors des conditions virtuelles du beau théâtral et il proclame cela dans un siècle qui a vu paraître le trio de *Guillaume Tell*, le sextuor de *Lucie*, le duo de la *Reine de Chypre*, ceux de *Robert* et tant d'autres interlocutoires sublimes !

Par le deuxième, il dénie toute aptitude musicale aux membres du culte juif, lorsque Mendelssohn, Meyerbeer et Halévy viennent à peine de descendre dans la tombe !

Vouloir, Monsieur le Ministre, que la race italienne, si intelligente, si éminemment artistique, si fière des

(1) Cf. la Revue bi-mensuelle de l'art ancien et moderne, *Chronique musicale*, publiée à Paris, sous la direction de M. ARTHUR HEULHARD, numéro de mai 1875. Paris, 87, rue Taitbout.

lauriers que six siècles ont posés sur son front, en arrive à affirmer de pareilles erreurs, c'est tenter l'impossible et, Dieu merci, elle en est loin. Ses compositeurs n'ont pas encore éprouvé la nécessité d'écrire eux-mêmes, comme M. Wagner, leurs livrets d'opéras, et M. Ghislandoni, que je proclame le premier librettiste de notre époque, n'aura pas à briser sa plume.

Ce que les musiciens actuels d'Italie font avec la lucidité d'esprit, avec le discernement qui est le cachet propre des races latines, c'est de prendre dans les nuages embrouillés de la rêverie wagnérienne ce que cette école peut avoir de sensé, de sérieux.

Le caractère philosophique des personnages est mieux observé; les situations scéniques ont plus d'élévation; la partie matérielle ou symphonique est plus travaillée; le contour général s'est consciencieusement élargi et il y a une teinte spiritualiste dans toute l'inspiration. Voilà le bon grain séparé de l'ivraie.

Aussi, je l'affirme: l'art se relève en Italie et je dirai des écrivains qui le nient: *Aures habent et non audiunt!*

Meyerbeer et Richard Wagner lui-même ne désavoueraient pas maint passage signé Lauro Rossi, Gomez, Gobatti, Ponchielli, Marchetti! Charles Gounod serait fier d'avoir produit, comme élève, Auteri Manzocchi!

Et cependant, chez les uns comme chez les autres des partisans de la nouvelle école, il n'y a, dans la manière de composer, que des tendances d'imitation, des affinités sympathiques et jamais de la copie ni du plagiat.

Avant de quitter le sujet de la matière dramatique, je dois dire qu'à Milan les auteurs ont d'excellents guides pour les diriger de leurs conseils. C'est d'abord M. le docteur Filippo Filippi, critique distingué, plume expérimentée, pleine de sympathie pour tout ce qui est neuf, quand les tentatives sont dignes d'éloges et d'encouragements. Je nommerai ensuite M. Faccio, chef d'orchestre à la Scala, artiste des plus méritants, directeur dont le goût est éclairé et dont le bâton a une vigueur et une maestria exceptionnelles. J'ai déjà cité MM. Ricordi et Ghislandoni.

Un dernier mot, maintenant, sur les compositeurs de musique religieuse.

J'ai eu l'occasion de le dire à propos de toutes les villes d'Italie, la composition sacrée est partout en décadence. J'entends parler spécialement de celle avec orchestre. Pour ce qui concerne les partitions en pur style choral *alla Romana*, Francesco Basily, Gaspari, Meluzzi, Capocci et autres ont écrit des pages que Martini et Mattei n'auraient pas désavouées.

La messe de Verdi est-elle, à proprement dire, une œuvre de musique sacrée? Je ne le crois pas. Elle contient des beautés de premier ordre. Mais elle est écrite avec une conscience *secundum quid*. Elle ne produira jamais son maximun d'effet que dans une salle du monde, interprétée par ce que je voudrais appeler la piété théâtrale des acteurs et écoutée avec le recueillement conventionnel d'un public profane. Cette partition

doit être définie : un admirable chef-d'œuvre de religiosité.

Je me résume : il y a un nouveau courant en Italie. Les auteurs cherchent, une jeune école existe, pleine de séve, pleine du désir de bien faire. La critique est dans les bonnes voies, et l'enseignement à Milan, comme à Naples, comme à Florence, est très-tolérant pour les nouveautés de bon aloi.

A mon sens, Monsieur le Ministre, la ville de Milan, par son Conservatoire, par ses écoles populaires, par sa maîtrise, par son école de Sainte-Cécile, par ses grands éditeurs, par sa presse musicale, est en quelque sorte la capitale des musiciens de l'Italie. C'est un milieu d'où rayonne un grand mouvement intellectuel. Nulle part l'observateur et le critique ne peuvent faire un séjour plus intéressant ni plus instructif (1).

(1) Pour être aussi complet que possible sur tout ce qui concerne l'art musical à Milan, je dois dire deux mots encore de la fabrication des orgues modernes en Italie.

Au moment où je me trouvais dans l'ancienne capitale de la Lombardie, M. le chevalier Louis Lingiardi, facteur d'orgues à Pavie, préparait le placement d'un instrument de sa fabrication, dans l'église *di S. Gottardo,* « fuori di Porta Ticinese à Milano. » Je n'ai pas eu l'occasion de visiter cet orgue, que l'un des plus grands organistes de l'Italie, M. le chevalier Vincent Petrali de Crema, inaugurera dans quelque temps.

J'ai entendu parler très-favorablement de M. Lingiardi, lequel doit avoir construit des instruments de valeur pour Novara, Crema, Vigevano, Cuneo, Verolanova, Oneglia, etc. On m'a assuré, de plus, que ce facteur n'est pas le seul qui s'efforce, en Italie, de mettre son art au niveau de celui de la France, de l'Allemagne et de la Belgique. Mais ces faits ne détruisent pas mon appréciation générale. Il est certain que toutes les églises importantes, du Nord au Midi de la Péninsule, possèdent exclusivement d'anciennes orgues et que le clergé et la masse des fidèles ignorent les progrès de facture réalisés au delà des Alpes.

# VILLE DE TURIN

Depuis que Turin n'est plus capitale et que la Chapelle Royale de Sardaigne a cessé d'exister, cette ville, musicalement parlant, a beaucoup perdu de son importance. Elle possède un petit Conservatoire où l'on n'enseigne que le solfége, le chant, les instruments à cordes. Toutefois, le règlement de cette institution est si intelligemment fait (1) qu'il suffirait de développer les bases de son organisation pour en faire une école complète.

C'est ainsi que le nombre des élèves est limité par classe, comme dans les plus grands Conservatoires, qu'il y a des examens d'admission, de *Conferma*, de passage, de Licence et qu'un terme est fixé pour l'achèvement des études. Les exercices publics et privés y ont lieu comme partout et sur le même pied.

Les élèves, à leur sortie de l'établissement, sont encore astreints, pendant deux ans, à prendre part à

(1) Le règlement date en partie de 1866, en partie de 1868.

toutes les séances organisées par la Commission, comme aussi aux exécutions du Théâtre Regio. A cet effet une somme annuelle, moins importante pour les classes inférieures, plus considérable pour les cours supérieurs, est retenue sur les émoluments que paient les parents. Elle sert de caution aux engagements souscrits par ceux-ci. On se plaint beaucoup à Turin de cette prescription réglementaire.

Ma visite au Conservatoire et mes entretiens avec son excellent Directeur, *M. Carlo Pedrotti*, dont j'ai vu, il y a cinq ans, la ville de Paris accueillir l'opéra des *Masques* avec une faveur exceptionnelle, m'ont donné la conviction qu'il ne dépend pas de la volonté ni des efforts de cet éminent artiste de développer son établissement. M. Pedrotti possède, en effet, toutes les qualités nécessaires pour atteindre ce résultat. Un cours complet de composition, donné par lui, aurait un succès marquant.

La musique religieuse n'est pas enseignée au Conservatoire. En revanche, le chant choral, en tant qu'il peut servir au Théâtre, tient une place dans le programme des études.

M. Pedrotti dirige actuellement l'orchestre du Théâtre Regio. Son personnel y est nombreux. J'y ai entendu *Aïda*, de Verdi, magistralement interprétée.

Turin possède un bel établissement d'impression musicale, la Société *Giudici e Strada*. Ces Messieurs sont les éditeurs des œuvres du Commandeur Rossi, de Naples.

Je dois, Monsieur le Ministre, des remerciements à notre consul, à Turin, M. Borremans, pour l'obligeance avec laquelle il a bien voulu se mettre à ma disposition en cette ville.

Je joins à mon rapport les règlements du Conservatoire de musique de Turin. (Annexe n° 17.)

---

Avant de passer aux conclusions qui forment la seconde partie de mon rapport, je crois utile de donner une nomenclature, aussi complète qu'il m'a été possible de la faire, des critiques musicaux actuellement existants en Italie :

MM. AMELLI (Voir mon rapport sur Milan).

D'ARCAÏS (marquis) F., Rome.

BALBI, Melchiorre, Milan.

BERTINI, Domenico, journal *l'Epoca*, de Florence.

BETTOLI, P., *Gazette de Parme.*

DE BLASIS, Carlo, Venise.

BIAGGI, Girolamo-Alessandro, Florence. Ce critique très-distingué écrit dans plusieurs journaux.

BOITO, Arrigo, *Gazette Musicale*, Milan.

BERETTA, Jean-Baptiste, auteur du *Dictionnaire musical artistique, scientifique, historique, technologique*, en cours de publication à Milan.

M. Beretta fut, jusqu'en 1866, Directeur du Lycée Rossini à Bologne.

BUCHERON, Raymond, Vigevano.

CAPETTI, Ugo, *l'Adige de Verone.*

MM. Casamorata, (Voir rubrique Florence).

Cicconetti, Philippe, Rome.

De Casanone (marquis), Salvatore, collaborateur de la *Scena*, Venise.

Commazi, Pietro, Directeur de *La Fama*, Milan.

M. C. Caputo, le critique distingué dont j'ai parlé sous la rubrique de Naples.

Cipollone, Mattia, Sulmona.

Ettore Falucci, Directeur du *Lunedi d'un Dilettante*, à Naples.

Farina, Salvatore, Milan.

Le docteur Filippi, Filippo, le célèbre feuilletoniste de *La Perseveranza*, Milan.

Florimo, F., (Voir mon rapport sur Naples).

Ghislandoni, Antonio, (Voir mon rapport sur la ville de Milan).

Gaspari, G., (Voir mon rapport sur Bologne).

Mariotti, C., Turin.

Martinez, André, Naples.

Mascia, Giuseppe, Naples.

Mazzucato, Albert, (Voir mon rapport sur Milan).

Mazzone, Luigi, Directeur de *Napoli Musicale*.

Monaldi, marquis, Gino, Pérouse.

Polidoro, Frédéric, Naples.

Perosio, Joseph, Gênes.

Peruzy, Dario, Naples.

Puliti, Leto, Florence.

G. Ricordi, Milan.

Roberti, Jules, Florence.

Sessa, Carlo, Modugno.

Scaramelli, Joseph, Venise.

Taglioni, Ferd., rédacteur du *Lunedi d'un Dilettante*, Naples.

Tempia, Étienne, critique très-distingué de la *Gazette Piémontaise*.

Torelli-Viollier, Milan.

Zuliani, Pierre, Rome.

Outre ces noms, en voici encore d'autres écrivains dont je n'ai pu trouver l'indication exacte :

MM. G. Andreoli ; R. Castelvecchio ; B. Carelli ; G.-T. Cimino ; G. Celsi ; chevalier Coglievina ; M. Cuciniello ; F. Faccio ; L. Fortis ; N. de Giosa ; J. Gandolfi ; L. Gualdo ; D. Marazzani ; Avv. E. Parenzo ; E. Peretti ; E. Pirani ; E. Praga ; comte Pullè ; G. Tacchinardi ; G. Tofano ; marquis Tupputi ; docteur G. Vigna.

# SECONDE PARTIE

# CONCLUSIONS

Pour bien remplir la mission que vous m'avez fait l'honneur de me confier, Monsieur le Ministre, je me suis fait un devoir d'étudier toutes les questions qui, en Italie, se rattachent à la propagation de l'art musical.

J'ai examiné successivement :

Les Conservatoires, leur histoire, leurs principes d'organisation, l'état actuel de leur enseignement;

Les Académies, leur histoire, leurs travaux, leur influence présente;

Les Maîtrises de Chapelle, le plain-chant, le jeu de l'orgue, la musique sacrée proprement dite;

Les *Scuole popolari*, pour l'éducation musicale de la classe ouvrière;

Les *Sociétés de Quartetti* et autres, pour la diffusion du bon goût dans les classes élevées de la population; leur histoire;

Les systèmes d'enseignement musical pour les écoles primaires et moyennes, pour les écoles d'adultes;

Les chants populaires, à Naples, dans les campagnes du midi de l'Italie, à Venise;

La musique militaire;

Les théâtres, les dispositions de leurs orchestres;

Les compositeurs, les tendances de la nouvelle école;

Les grands établissements d'impression musicale;

Le journalisme et la critique.

Il me reste à présenter des conclusions pratiques au point de vue de la musique en Belgique.

Je me permettrai de commencer par la branche de cet art que, pendant toute ma vie, j'ai le plus affectionnée.

## I

### MUSIQUE RELIGIEUSE.

Presque toutes nos églises belges, dans les campagnes surtout, sont privées d'enfants de chœur. De là il résulte que les nouveaux systèmes de plain-chant ou, pour être plus exact, les nouvelles éditions de livres liturgiques, publiées par nos Évêques, restent lettre morte en Belgique. On n'obtient pas facilement qu'un chantre de profession se remette à l'étude et recommence un long apprentissage. Quant aux enfants, au contraire, il suffit qu'une personne, le maître de chapelle ou l'organiste, s'en occupe, et, en peu de temps, ces jeunes intelligences arrivent à pratiquer parfaitement les principes nouveaux. Les enfants deviennent des

adultes et ainsi, peu à peu, la réforme s'accomplit.

Ajoutons une autre considération. La privation de *soprani* dans nos jubés a été cause que les compositeurs ont dû aborder le style à trois voix masculines. Or, il est difficile d'écrire pour voix d'hommes seules. Malgré le grand nombre de publications qui paraissent, on ne peut en citer une sur dix qui soit digne d'éloges. Pour revenir, donc, à l'exécution des partitions si belles et si nombreuses qui existent pour quatre voix naturelles, la première question est de réorganiser, au moyen des enfants de chœur, les maîtrises paroissiales, tant à la campagne qu'en ville.

J'ai démontré, sous la rubrique VILLE DE MILAN, que la chose est facilement réalisable, qu'on peut le faire sans toucher aux questions de fondations de bourses, sans y mêler ce qu'on appelle vulgairement les querelles du *libéral* et du *clérical*.

On n'aurait qu'à créer ce qu'à ma grande surprise j'ai trouvé exister à la maîtrise métropolitaine de Milan. De fait, c'est l'application des idées que j'ai eu l'honneur d'exposer, il y a sept ans, à M. Eudore Pirmez, Ministre de l'Intérieur (1).

Il ne me reste qu'un mot à ajouter.

Sans l'adoption de ce système on aboutira toujours à l'une des deux conséquences funestes que je vais indiquer. Ou bien, l'on sera privé d'enfants de chœur, et

(1) Voir la partie de mon rapport qui concerne la Maîtrise de la cathédrale de Milan.

alors c'en est fait de toute bonne musique à l'église; ou bien, si la Fabrique contracte directement avec un chef de musique pour que cet artiste fournisse, à sa charge, un certain nombre de *soprani* et d'*alti*, l'église se met sous la dépendance absolue de celui-ci. A la moindre difficulté, le chef du jubé se retire et non-seulement il emporte avec lui toute sa musique, mais il enlève aussi le personnel des enfants. Or, la Fabrique a, non moins, besoin de s'assurer directement le concours des *soprani*, que d'être propriétaire d'un certain nombre de compositions convenables.

Je demande donc, Monsieur le Ministre, que l'État encourage, par le don de subsides, les Fabriques qui se dévoueront à la réorganisation de vraies maîtrises.

Si notre chère patrie n'avait pas le bonheur de posséder, à la tête de plusieurs de ses Conservatoires, des artistes versés dans les questions d'art religieux, connaissant l'histoire, l'esthétique, les différents systèmes de plain-chant, comprenant parfaitement la langue latine, je réclamerais la création d'une école de musique religieuse, dans le genre de celle de M. Lefebvre-Niedermayer à Paris. Mais ce serait une grande cause de dépenses pour le Gouvernement, et je préfère rester dans le domaine du possible.

A ce titre, j'ose recommander d'abord l'institution, au Conservatoire Royal de Bruxelles et à celui de Liége, d'une classe supérieure de plain-chant comparé et de contrepoint ecclésiastique. Nous avons en ce moment, pour cette branche de l'enseignement, les sys-

tèmes Bogaerts et Duval de Malines, De Vroye de Liége, Gevaert et Van Damme de Gand, Germain et Fraselle de Namur, Maton de Tournai. Il conviendrait que nos organistes les connussent à fond. Des maîtres spéciaux devraient pouvoir guider les jeunes gens dans l'élucidation des controverses courantes.

A Bruxelles surtout, Monsieur le Ministre, ce cours spécial compléterait admirablement l'organisation établie par notre éminent Directeur, M. Gevaert.

Enfin, pour encourager la grande composition sacrée, je demanderais :

1° Que le programme des concours dits de Rome contînt, comme en Italie, la prescription d'écrire, outre la cantate profane, un motet religieux dans le style *osservato* ;

2° Que le Gouvernement encourageât les concours spéciaux de composition religieuse. Depuis 1830 deux grandes épreuves de ce genre ont été faites en Belgique (1). La deuxième a eu lieu sous la haute protection de votre honorable prédécesseur, M. Van den Peereboom. A chacun de ces concours près de cent artistes se sont présentés et les qualités des messes couronnées ont dépassé les espérances de tout le monde.

Ces luttes produiront toujours les meilleurs résultats.

(1) A Malines, en 1864, grand concours international pour messes à quatre voix naturelles; à Louvain et à Bruxelles, en 1868, grand concours international pour messes à troix voix d'hommes seules.

## II

### PETITS CONSERVATOIRES OU ÉCOLES DE MUSIQUE DE PROVINCE.

Nos petits Conservatoires de province sont généralement surchargés d'élèves, pour les classes de solfége et de chant élémentaire. Je conseillerais de partager ces classes, comme on le fait à Florence, en deux catégories : solfége pour les instrumentistes, solfége pour les chanteurs. Et quant à la seconde catégorie, une deuxième subdivision présenterait encore son utilité. On distinguerait entre les élèves qui se destinent à la carrière artistique, au chant solo, et ceux dont le but est uniquement de pouvoir fournir, un jour, leur partie dans un chœur d'amateurs ou aux jubés des paroisses.

Des divisions que je viens d'indiquer naîtrait une grande simplification. Les élèves instrumentistes ne perdraient pas leur temps à apprendre l'usage de clefs dont ils n'auront jamais besoin. Ceux auxquels la connaissance de plusieurs clefs est nécessaire, seraient immatriculés dans les classes correspondantes de chant. D'autre part, les maîtres pourraient plus utilement, dans ces dernières classes, s'occuper des artistes et l'on ne verrait plus des élèves amateurs absorber les trois quarts de la durée du cours.

L'institution des *Maestrini* que, depuis son arrivée à Bruxelles, M. Gevaert a établie sous le nom d'*Élèves-Moniteurs*, devrait être propagée en province. On

recueillerait par là tous les bienfaits de l'enseignement mutuel, et les *Élèves-Moniteurs* dispenseraient mainte petite ville de doubler et de tripler les frais de son établissement de musique.

Enfin, on devrait adopter les quatre sortes d'examens qui sont partout en usage en Italie : celui d'admission provisoire, celui de *conferma*, celui de passage et l'examen final.

L'examen final, dans nos petits Conservatoires, ne devrait tendre qu'à établir une chose : l'aptitude de l'élève couronné à suivre, avec profit, les cours correspondants des grands Conservatoires. — Ce principe est admis dans plusieurs de nos villes de province, par exemple à Louvain. Il devrait être généralisé. Moyennant les subsides que l'État paie aux villes de deuxième et de troisième rang, il lui est possible d'obtenir la réalisation de ce vœu.

## III

### ENSEIGNEMENT POPULAIRE.

Dans nos grandes cités belges, la création d'écoles spéciales de musique populaire, chant, piano élémentaire, instruments de cuivre, violon, violoncelle, contrebasse, présenterait aussi son utilité. J'entends parler ici d'écoles qui n'auraient d'autre but que de former les amateurs pour les sociétés d'harmonie, de fanfares et de chant. Personne n'ignore les excellents résultats qu'ont produits les classes populaires de chant organi-

sées par M. l'inspecteur Bouillon à Bruxelles. Je voudrais voir développer l'institution dans tout le pays, car nous possédons des milliers de sociétés d'amateurs.

Ces écoles débarrasseraient les Conservatoires d'élèves qui ont, en général, d'autres occupations sérieuses et dont le nombre est parfois encombrant. Les classes pourraient être données à des heures très-matinales, ou le soir, après les travaux de la journée, lorsque l'ouvrier ou l'homme du peuple se trouve libre (1).

## IV

### ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE DANS LES ÉCOLES PRIMAIRES ET MOYENNES DU GOUVERNEMENT.

Je recommande, d'une manière absolue, le système italien, que j'ai étudié dans plusieurs villes, notamment à Florence, à Naples et à Milan.

La loi ne doit pas rendre *obligatoire* l'enseignement artistique.

Il suffit qu'elle fasse un large appel aux vocations. C'est notre système belge, mais, en Italie, il est complété par l'institution d'Inspecteurs. Ces Inspecteurs ne sont pas nommés par l'État. Il serait à désirer qu'en Belgique le gouvernement s'en chargeât et proportionnât les subsides qu'il accorde aux écoles, au zèle avec lequel elles faciliteraient la mission de ces fonctionnaires.

(1) Voir la partie de mon rapport qui concerne les *Scuole popolari* de Milan.

## V

### GRANDS CONSERVATOIRES BELGES.

Je considère ces établissements, Monsieur le Ministre, comme de véritables universités. L'Europe entière connaît et proclame leur valeur. Tout ce qui contribuera à l'accroître encore, peut être, je le pense, légitimement proposé.

Je n'ai à parler que des cours supérieurs destinés aux élèves qui briguent le diplôme final de leurs études.

*Lauréats des classes de perfectionnement pour les instruments.* — Dans plusieurs Conservatoires italiens il existe, comme je l'ai établi dans la première partie de mon rapport, des classes spéciales de composition pour les élèves destinés à la virtuosité. Un violoniste peut devenir, un jour, compositeur de concertos ou de quatuors, chef d'orchestre d'un théâtre ou d'une société symphonique; il aura donc à lire et à vérifier de grandes partitions. Il faut qu'il sache composer, élémentairement du moins. — S'il se met à étudier le contrepoint au moment de produire des œuvres, ou de vérifier les productions d'autrui, il commence trop tard et se dégoûte bientôt des études sérieuses.

Je puis en dire autant des clarinettistes et des flûtistes pour les orchestres d'harmonie, des bugles solo et des cornets à piston, pour les musiques de fanfares, en un

mot, de tous ceux qui se destinent soit à diriger des ensembles, soit à écrire.

Un organiste qui ne connaît pas le contrepoint d'église, qui ignore les divers systèmes de plain-chant, qui n'a appris ni la prosodie, ni l'accentuation de la langue latine, est nécessairement incomplet dans sa partie.

Le violoncelliste et le contre-bassiste doivent avoir des notions de basse-continue.

Je pense donc, Monsieur le Ministre, que, comme en Italie, des cours spéciaux créés pour compléter l'éducation des futurs Chefs de pupitre, des Directeurs, des virtuoses, rendraient de véritables services.

Nous avons, en Belgique, d'excellentes classes *d'Harmonie pratique*, mais il faudrait encore un cours de *composition pratique*, de lecture, de révision, de correction et de développement complémentaire des partitions.

Nos petits chefs d'orchestre de province qui n'ont pas le temps de faire de longues études, en retireraient grand profit.

*Lauréats des classes de perfectionnement du chant.*— Puisqu'il y a trois grandes écoles de chant qui se partagent le monde musical, l'école italienne, l'école française, l'école allemande, je répéterai ce que j'ai dit sous la rubrique VILLE DE MILAN : nos premiers Conservatoires mériteraient d'avoir dans le personnel de leur corps enseignant, outre nos bons professeurs belges, des titulaires appartenant aux trois nationalités que je viens de citer.

Les élèves, d'après leurs aptitudes et un peu aussi d'après leur origine, flamande ou wallonne, seraient répartis dans ces différents cours.

En attendant que ce principe puisse être appliqué, nos lauréats du prix d'excellence de chant devraient pouvoir voyager, pendant quelque temps, aux frais de l'État, pour comparer, sur les lieux, les maîtres et les systèmes.

Je demanderai aussi que, comme en Italie, l'étude de la prosodie latine ne soit pas négligée. Il n'est pas de chanteur qui ne se trouve un jour dans le cas d'interpréter des chefs-d'œuvre de musique sacrée.

*Lauréats du grand prix dit de Rome.* — Pour l'éducation complète de ces jeunes gens, il faudrait absolument, Monsieur le Ministre, que l'État s'imposât encore quelques sacrifices.

Je vais préciser mes idées, mais, avant tout, je dois déclarer que je ne fais aucune allusion aux hommes distingués qui sont de nos anciens prix de Rome et dont la Belgique a le droit d'être fière aujourd'hui. Au contraire, une réflexion m'a maintes fois frappé, c'est que plusieurs de ces artistes s'étaient acquis une grande instruction scientifique et littéraire sans que l'État leur en ait donné le moyen. Pour parvenir à la science proprement dite ils avaient été complétement abandonnés à eux-mêmes.

En Italie, tous les grands Conservatoires visent à un but principal, dans la fixation des conditions pour l'obtention du diplôme de la *Maestria*, c'est de créer non seulement des musiciens, mais des artistes.

En réalité, les sept arts libéraux ont des principes communs. Les lois du beau sont éternelles. De là, pour le musicien, nécessité d'étudier l'*Esthétique*.

Mais si le beau est immuable en soi, ses applications varient d'après les temps et les lieux. D'où résulte l'obligation de connaître l'*Histoire de l'Art*.

Cette histoire n'est pas indépendante de celle de l'humanité. Voilà pourquoi, en Italie, le jeune maëstro doit prouver aussi qu'il connaît l'*Histoire universelle*.

D'autre part, le mouvement artistique est inséparable de celui de la littérature. Les Conservatoires italiens exigent la connaissance de la *Littérature italienne*, de la *Littérature française*, de la *Géographie politique*.

Enfin, l'art musical, pris isolément, a des affinités nombreuses d'origine, de nature et d'histoire, avec le chant liturgique. Nécessité donc de connaître la *langue latine*. Même, pour bien comprendre les modes du plain-chant, faudrait-il posséder les premiers rudiments du grec.

Il va de soi que le compositeur musicien qui a étudié ces différentes parties de l'enseignement général, aura un plus large horizon dans les idées; il saura rattacher son art à tout ce qui émane de l'activité intellectuelle et pourra peindre plus vigoureusement les caractères et les situations.

Qu'il me soit permis ici, Monsieur le Ministre, de rappeler, en confirmation de ce que je viens de dire, le nom d'un jeune lauréat du prix de Rome, brillant, plein d'espérances, enlevé à l'art national à la fleur de l'âge.

M. De Mol vint me voir à Louvain peu de jours après son triomphe. Il me dit : « Me voici honoré » d'une grande distinction. Je comprends les devoirs » qu'elle m'impose, mais je sens que mon éducation » littéraire et scientifique est incomplète. Ne pourrais-je » pas obtenir du Gouvernement que le subside octroyé » pour ma première année de voyage serve à payer » des professeurs particuliers d'histoire, de littérature, » de langue latine? »

J'allais prendre la respectueuse liberté d'appuyer, auprès de vous, Monsieur le Ministre, cette requête si sage et si intelligente, lorsque M. De Mol se décida à la différer d'une année. Il partit. A peine arrivé à Marseille, il fut frappé du typhus et la Belgique perdit en lui un musicien qui promettait un beau fleuron de plus à sa couronne artistique!

Par votre arrêté du 18 mars 1873, révisant l'arrêté organique de 1849 sur les concours dits de Rome, vous avez pris, Monsieur le Ministre, sur la proposition de l'Académie royale des Beaux-Arts, un ensemble de mesures auxquelles tous les vrais artistes ont applaudi de cœur. Qu'il me soit permis de citer ici l'article 4 de cet arrêté :

« Art. 4. Avant d'être admis à jouir de la pension instituée par les arrêtés sur la matière, le lauréat devra subir, devant le jury qui a jugé le concours, un examen sur les matières suivantes :

» *Langue française.* Le lauréat devra, dans un travail écrit, fournir la preuve qu'il est en état d'exprimer ses idées en langue française. Le

sujet qui lui sera donné à traiter sera choisi parmi les objets de ses études d'artiste.

» *Littérature générale*. Le lauréat sera interrogé sur la Bible, ainsi que sur les poèmes d'Homère et du Dante, sur les drames d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, de Shakespeare, de Corneille, de Goethe et de Schiller; il donnera une idée sommaire de ces œuvres, des ressources que son art peut y trouver et des principaux personnages qui y figurent.

» Les lauréats pourront indiquer eux-mêmes au jury les ouvrages qui ont fait particulièrement l'objet de leurs études.

» Il sera tenu compte aux lauréats flamands du degré d'instruction qu'ils auront acquis dans la langue et la littérature flamande.

» *Histoire et Antiquités*. Notions générales d'histoire universelle, l'histoire de la Belgique avec plus de détails. Histoire de la musique dans l'antiquité, le moyen âge et les époques modernes, connaissance et appréciation esthétique des principales œuvres musicales composées depuis le XVI[e] siècle jusqu'à ce jour. »

Incontestablement, ces mesures sont excellentes. Mais puisqu'il s'agit d'un progrès sérieux et vital pour l'art, je prends la respectueuse liberté de dire franchement toute ma pensée : Je ne considère pas cet article comme complétement suffisant. L'expérience que j'ai acquise dans mon voyage en Italie m'en donne, plus que jamais, la conviction.

Il me reste à ajouter quelques mots sur les cours de composition dans nos Conservatoires. Ces cours sont la préparation à la grande lutte, dite de Rome et, partant, c'est ici la place d'en parler.

Il ne suffit pas aux élèves de ces classes de connaître les sciences spéciales que j'ai énumérées plus haut.

En Italie on les force aussi à suivre, en qualité de simples auditeurs, les leçons de chant, de violon, de

violoncelle et d'orgue. Le diplôme final n'est conféré que sur la production du certificat de fréquentation de ces cours.

Ce n'est pas tout. La supputation des points pour la dernière épreuve s'établit en tenant compte des notes hebdomadaires et mensuelles fournies par les divers professeurs du récipiendaire. Précaution louable et sur laquelle je me suis particulièrement étendu sous les rubriques : MILAN, FLORENCE, NAPLES, BOLOGNE.

Enfin, les séances d'exercices données par les élèves seuls, trois ou quatre fois par hiver, ne se bornent pas à produire des exécutants, mais le jeune compositeur y fait entendre ses essais, dirige l'orchestre lui-même et, comme je l'ai dit à propos de NAPLES, rien n'est plus intéressant pour le public, ni plus aiguillonnant pour les élèves eux-mêmes.

Je pense que ces trois dernières mesures mériteraient aussi d'être prises en considération en Belgique.

Voilà, Monsieur le Ministre, les conclusions pratiques de mon voyage.

L'Italie est loin d'être tombée en décadence. Avec des Conservatoires organisés comme les siens, avec les artistes de génie et les critiques éminents qu'elle possède; avec tous les dons que la nature s'est plu à lui distribuer, climat pittoresque et enchanteur, caractère attique de ses habitants, cette contrée bénie restera toujours la Patrie des Beaux-Arts, l'Eden du dilettan-

tisme, le but naturel et légitime des pérégrinations artistiques.

Je termine mon rapport en adressant mes remerciements à Monsieur le baron Pycke de Peteghem et à Monsieur Van Loo, nos ministres de Belgique, pour l'obligeant concours qu'ils ont bien voulu me prêter en toutes circonstances.

Agréez, Monsieur le Ministre, l'expression de ma plus haute considération.

Chevalier VAN ELEWYCK.

**Louvain, le 15 mai 1875.**

FIN

*Les 17 Annexes, jointes à mon Rapport, ont eté déposées au Ministère de l'Intérieur.*

# TABLE DES MATIÈRES



## Première partie.

## Seconde partie.

# ERRATA

Page 19 lisez *Gazzetta* au lieu de *Gazetta*.
— 138 » *Ghislanzoni* au lieu de *Ghislandoni*.
— id. » *Selvaggia* au lieu de *Servaglia*.
— 139 » *Cagnoni* au lieu de *Cagnone*.
— 144 » *Ghislanzoni* au lieu de *Ghislandoni*.
— 150 » Même correction.